

زحني علما

فيليب فان تينغيم

المذاهب الأدبية الكبرى
www.library4arab.com/vb
في فرنسا

ترجمة
فريد أنطونيوس

منشورات عودات

بيروت - باريس

www.library4arab.com/vb

www.library4arab.com/vb

المذاهب الأدبية الكبرى
بفرنسا

www.library4arab.com/vb

فيليب فان تينغنيم

المذاهب الأدبية الكبرى
في فرنسا

www.library4arab.com/vb

ترجمة
فريد أنطونيوس

منشورات عويحات
بيروت - باريس

جميع حقوق الطبعة العربية في العالم محفوظة
www.library4arab.com/vb
بيروت - باريس

الطبعة الثالثة ١٩٨٣

تمهيد

إن تاريخاً يتناول جميع المذاهب الأدبية في فرنسا يتطلب مجلدات عديدة ، ولهذا تعمدنا إهمال كثير من المذاهب التي لم تعمر طويلاً ، وكثير من المقدمات التي لم يكن لها أي صدى ، وكثير من النظريات العقيمة ، وأحياناً وجهات نظر دقيقة ومتنوعة ، وخصوصاً في الفترات (١٧٢٠ - ١٧٥٠) و (١٨٨٠ - ١٩١٠) . ولكننا مقابل ذلك ، لم نتردد أمام الدخول في التفاصيل إذا كان الأمر يتعلق بنظريات خصبة تلفت الانتباه ، سواء بما تثيره من أهمية الأعمال الأدبية ، أو بالفائدة التي تنتج عن النقاش الذي تحدته بين العقول الذكية أو المتبصرة . وقد أوضحنا بعناية وحققنا بدقة متناهية القيم الشائخة للنقد في فرنسا وحاولنا تعميق فكرة هي غالباً غامضة في ذاتها ، مفضلين كثيراً ألا يبلغ

علنا الكمال ، على أن نكون فيه سطحيين .
www.library4arab.com/vb

ولم نحش الإكثار من الاستشهاد بشكل نستطيع معه أن نضع القارئ ، على قدر الإمكان ، أمام تعبير المشرع نفسه ، وقد وقفنا جهدنا خصوصاً على تسهيل فكرته ، وقياس وجهات نظره ، وعلى الكشف عن استمرار فكرة النقد الفرنسي خلال العصور ، وتمييز تيارات النقد الجمالي المختلفة والمذاهب البناءة .

ويتناول بحثنا الفترة الممتدة من سنة ١٥٥٠ إلى سنة ١٩٣٠ ، أي من اليوم الذي اتصل فيه رونساو بالأعمال الأدبية القديمة ، وأدرك ضرورة إيجاد مذهب شعري ، إلى اليوم الذي بدا فيه أن المذهب السريالي يود أن يقضي على مفهوم الفن في سبيل الاستقصاء النفسي . ولكننا لم نستطع إبعاد بعض النصوص لفاليري أو لبريتون ، وإن كانت تعود في تاريخها إلى ما بعد سنة (١٩٣٠) لما لها من أهمية في عرض الفكرة التي كوّنت قبل هذا التاريخ ، ولأنها تزيدها وضوحاً .

ولا غرابة في إعطاء الشعر الغنائي "أو الدرامي هذه المكانة الإستثنائية في هذا المرض للمذاهب الأدبية ، لأن أشد المعارك عنفاً دارت حول هذه الأنواع . ولقد اعتُبر الشعر دائماً كاسمى شكل للخلق الأدبي ، وبالتالي كأفضل نتاجه تميزاً ، وتطور الشعر هو أفضل ما يوضح تطور المعنى الأدبي عند الأمة .

وقد تعمّدت إهمال دراسة العلاقات بين النظريات الفنية الصالحة للرسم أو للموسيقى ، وبين النظريات الأدبية ، عندما يكون الأمر متعلقاً بتأثير هذه على تلك ، أو بمقارنة بسيطة . ويبدو لي مع ذلك ، أن درس هذه المعلومات التي تتتابع بتوازي بين الفنون الأدبية خصب بنوع خاص ، وواضح أن الجهل بتاريخ الفن ينتزع من أحكام النقد ومن حصيلة مؤرخي الأدب كثيراً من الدقة وسداد الرأي . إلاّ أنني سأخوض في تفاصيل هذا الحقل الواسع فيما بعد ، ذلك أن

وصفه بثقل كثير المرّ الذي نحن بصدده
وقد أهملت كذلك عن محدّات تأثير المذاهب أو النّادج الاجنبية على

المذاهب الفرنسية ، وهو تأثير يقل كثيراً عن تأثير الأعمال الأدبية الأجنبية على أعمال كتابنا الأدبية نفسها . وفي الواقع ، تبدو فرنسا وكأنها تدلّ الأجانب في حقل المذاهب على الطرق أكثر مما تتبع تعليماتهم . ويعود ذلك بدون شك إلى حاجتنا لجعل عمل الفنان عقلياً ، وللتعبير بأفكار واضحة وفي جسد مذهب متناغم ، عن الانطلاقات الفطرية للخيال الفني . ولم يُقدّر لاي بلد مثل هذا العدد من المفكرين ، ومن الفنانين الخلاقين ، ومن النقاد أو الجمالين ، الذين أوجدوا هذا القدر من المذاهب الأدبية . ومهما كان عرضنا لهذه المذاهب سريعاً وناقصاً ، فإنه يبرز صفات هامة في حياة أمتنا الفكرية^(١) .

(١) - نورد فيما يلي المراجع التي نحن مدينون لها بنوع خاص :

Vial et Denise, Idées et Doctrines Littéraires

وهو في أربعة اجزاء استقينا منها ما يتعلق بالفترات (١٥٥٠ - ١٦٣٠ و ١٦٧٥ - ١٨٥٠)

و *René Bray, La Formation de La Doctrine Classique*

وهو مؤلف رئيسي للفترة (١٦٣٠ - ١٦٦٠)

القسم الأول

www.library4arab.com/vb
محرر مشهور أنساني كورسبلي

(١٥٥٠ - ١٦٧٥)

www.library4arab.com/vb

الفصل الأول

مذهب البليياد ^(١) Pléiade

فيما بين سنتي ١٥٤٦ و ١٥٥٠ ، تجلّس ، بصورة مفاجئة ، لجماعة من ذوي العقول الفتية ، سرّ الجمال الادبي ، وكان مبعث هذا التجلّس هو الاطلاع المباشر ، منذ عهد قريب ، على روائع الشعر اليوناني ، وعلى أعمال بعض من شعراء اللاتين وأكثرهم رقة ، وعلى « بترارك » ، والشعراء الإيطاليين في عصر النهضة ممن كتبوا باللاتينية . إن معرفة الفن ، التي كانت تقاس في العصر الوسيط بالنظر الى الموهبة ، والسهولة في التعبير ، وسرعة البديهة في الكلام ، فرضت نفسها فجأة على العقول ، عندما اتصل « رونسار » وأصدقائه بهوميروس وسوفوكليس والشعراء « الألكسندرايين » ، في مدرسة كوكوريه تحت

www.library4arab.com/vb

(١) - *La pléiade* « البليياد » اسم أطلق على سبعة من الشعراء في عهد الملك هنري الثاني ، وهم : رونسار ، دي بيليه ، ريمي بيللر ، جوديل ، دورا ، باييف ، وبوتشوس دي ليار . وكان قد أطلق فيما مضى على سبعة من الشعراء كانوا يعيشون تحت حكم بطليموس الثاني ملك مصر . وقد تشكلت في فرنسا « بليياد » أخرى في عهد لويس الثالث عشر . وكلمة « بليياد » في الميتولوجيا هي اسم بنات أتلان وبليون السبع اللواتي انتحرن يأساً وتحولن الى نجوم ، وأتلان هو ابن جوبيتر وملك موريتانيا الاسطوري ، وقد رفض أن يضيف برسيه بن جوبيتر وديانا ، فأراه هذا الاخير رأس ميدوزا الخيف فتحول الى جبل كان من الارتفاع بحيث ان كتاب الاساطير ظنوا أنه حكم عليه بحمل السماء على كتفيه . (العرب)

اشراف «دورا» ، معلم اليونانية الواسع الاطلاع . فليكن مفهوماً : أن العصر الوسيط قد أخرج بالتأكيد ، الى حيز الوجود روائع لا جدال فيها ، في الرسم ، وفي فن العمارة ، وفي الشعر ، وحتى في الموسيقى . وكانت هذه الروائع الادبية ، إما ثمرة مواهب مدهشة وإما ثمرة حسابات دقيقة . ولكنه يبدو أن أحداً من هؤلاء الفنانين الذين أخرجوا هذه الروائع في مختلف فروع الفن ، لم يفكر مرة في وجوب اعتماد مذهب ، أو الركون الى طريقة تريد تلاحماً أو تقطعاً ، لتحقيق الجمال ، وأن للجمال قواعده ، وأنه يمكن أن يُسن من هذه القواعد قانون خاص أو عام . ففي حقل الفن كما في حقل العلم تكثر الوسائل لا المبادئ . إن تحليل رائعة أدبية (كانشودة رولان) تكشف عن معرفة غيبية مدهشة ببعض القواعد الفنية ، في حقل الإيقاع والتأليف بنوع خاص . وقد ثبت ذلك بدقة كبيرة . إننا نشعر أن وراء العمل الادبي ذهنًا ثاقبًا فطنًا ، وفنانًا متيقظًا ، فينبغي الكف نهائياً عن الفهم الباطل لعمل أدبي تلقائي ، خرج مباشرة من الاساطير الشعبية ونقله أحد الرواة . ومع ذلك ، ففي مجموعة الاعمال التعليمية في العصر الوسيط ، لا شيء يعلم الشاعر والكاتب بوجه عام ، في صناعته ككاتب . ويبدو أنهم كانوا يعتقدون أن خيالاً مؤاتياً وخصباً ، وشعوراً رقيقاً أو طاغياً ، وتعبيراً سهلاً ، وبعض الموهبة في حسن السبك ، كانت تكفي لنيل الرضى والاستحسان ، وأن تبصر الفنان في فنه ، وفي دروس معلميه ، وفي النصائح

المأثورة ، لا ينبغي للعمل الادبي في عصره

www.library4arab.com/vb

ولم تكن الحال كذلك بالنسبة للشعراء الشباب الذين تجمعوا أولاً في (شرذمة Brigade) وبعد ذلك في «بليياد» حوالي سنة ١٥٤٦ ، فإنهم قبل أن يكتبوا وقبل أن يخلقوا ، أرادوا ان يتعلموا . لقد رأوا ان شعراء أفذاذاً عاشوا فيامضى ، وان اعمالهم الادبية تفوق اعمال اعظم معاصريهم شهرة ومجداً ، واعتبروا انه لبلوغ مستوهم ولقاطعة ماضٍ أو حاضر يحقّقونها ، ينبغي ان ينسجوا على منوالهم ، وان يلقوا الاضواء على اعمالهم ويستخلصوا منها بعض المبادئ . ومظاهر البليياد

المتنوعة في فرنسا ، هي المحاولات الاولى للتفكير في الشروط العامة للعمل الشعري ، وفي القوانين الخاصة لكل نوع .

فما كان نصيب دورا ؟ رائد شعراء البليياد الشباب الى معرفة النصوص اليونانية ، في خلق مذهب شعري جديد ؟ إننا نجهل ذلك ، إذ ان هذا الشاعر الواسع الاطلاع كتب باللاتينية ، وتلاميذه أعلنوا استعمال اللغة الفرنسية في الشعر ، ولم يترك هو نفسه أولاً نظرياً ، وبقيت تعاليمه او وجهات نظره شفهية : وقد فقدناها . ومن بين تلاميذه دأب اثنان على وضع النظريات ، هما رونسار و«دي بيليه» ، وقد فعلا ذلك منذ بدء حياتها الادبية في الوقت الذي كنا يحاولان فيه تجربتهما الشعرية الاولى ، وقد تابعا رسالتها هذه طوال المسدة التي احترفا فيها هذه الصنعة ، وكانت هذه المدة قصيرة جداً بالنسبة لدي بيليه وطويلة جداً بالنسبة لرونسار ^(١) .

لقد أثبتنا في بادئ الامر ، بكل ما استطاعا من قوة ، صفة الشاعر المقدسة التي تكاد تكون إلهية . وهكذا ، فمن هذا التقدير السامي لدور الشاعر سيتولد الكثير من نصائحها بوجه خاص وربما هذا الرأي : انه مهما تعلم الانسان لا يشعر بالكفاية لممارسة أنبل الاعمال كلها . فإذا كانت المبقرية الشعرية موهبة إلهية ، واذا كانت أئمن المواهب جميعها ، فمن العدل ألا نخونها بمخالفة قواعد الصنعة . ومنذ اليوم الذي اعتُبر فيه الشعر كدين (وليس كمضيعة للوقت) وجب ان يُوضع له طقس ، ووجب ان تُنظم له العبادة بدقة ، وان تتحول أهواء المؤمنين . إن قواعد الصنعة التي لا يستطيع أحد ان يعتبرها مهينة للصفة المقدسة لقصيدة ملهمة من الآلهة ، ألا يجب ان تُعتبر ، على العكس ، كمجموعة

(١) - النصوص الأساسية التي يمكن الرجوع اليها للاطلاع على تفاصيل نظريات البليياد هي :
Ronsard, Abrégé de l'art poétique (1563), Première préface de la Franciade (1572), Deuxième préface de la Franciade (posthume).
Du Bellay, Deffense et illustration de la langue française (1549),
Seconde préface de l'Olive (1549).

طقوس شعرت بضرورتها نحو سنة (١٥٥٠) ديانة أكثر وسوسة واحتراماً ؟
ومكذلك في عصر الحروب الدينية هذا ، الذي فيه كبح تمتت الطقوس
الكاثوليكي التحرر البروتستانتي ، بدا انه بالنسبة للتنوع الشخصي لدى الشعراء
الاقدمين او المعاصرين ، ان رونسار واصحابه شاؤوا ان يقابلوا هذا التنوع
بطقوس شاملة وعنيفة .

ويذكر رونسار ان الشعر هو في الاصل عنصر من عناصر الدين ، ليمنع
الشاعر من إساءة استعماله بدون نبل .

« لأن الشعر لم يكن في اول عهده سوى لاهوت رمزي ، يُدخل
الى عقول الناس الغلاظ بالامثال المسلية والملونة ، الاسرار التي ما كانوا
ليستطيعوا فهمها عندما كانت تُكشف لهم الحقيقة بصراحة تامة » .

لماذا كان أصل الشعر إلهياً فإنه يعطي بدوره للشاعر نوعاً من الالوهة
لأنه يجعله خالداً . وهذا ما يجعل طموحه يتوسع بلا قياس ، فعليه ان يسعى
لإرضاء الاجيال الآتية ، وليس لإرضاء امير من امراء زمانه ، او بعض حلقات
المثقفين ، وينبغي ان يفتش عن الجهد الخالد الذي ينتصر على الزمن ، لا عن
النجاح المتعلق الذي يزين حياة انسانية . ان هذه الرغبة في مجد خالد تجبر الشاعر
على العمل المستمر الذي وحده يؤمن له الخلود :

« من شاء ان يطير على أيدي الناس وألسنتهم عليه ان يمتكف
طويلاً في غرفته ، ومن رغب ان يحيا في ذاكرة الاجيال عليه - كفانٍ
في ذاته - ان يمرق ويرتعد مرات عديدة ، وبهذا المقدار يشرب شعراء
البلاط ، ويأكلون وينامون على هواهم ، ويمانون الجوع والظلم ،
وليالي صوم طويلة . إنهم الاجنحة التي بها ترتفع نفثات الناس الى
السماء » .

وهكذا ترتفع صنعة الشاعر فجأة الى مرتبة النبيل . والشاعر ، مفسر

الفكرة الإلهية ، يفوز بالخلود ، شرط ان يكرّس نفسه لإلهه ، وأن يزهد بمسرات وخيرات هذا العالم ، وأن يستغرق بشغف في عمله . فمئذ سنة ١٥٤٩ وسنة ١٥٦٣ 'فرض' الشاعر الجوسي ، مثالا أعلى ، وعاد هوغو وفرضه من جديد سنة (١٨٣٩) في 'عمل الشاعر' وبعد سنة (١٨٥٠) نرى المثال الأعلى مناقضاً في الظاهر ، مقابلاً في الواقع ، الاول ، في شخص الشاعر ، رجل الصنعة المكبّ بمثابة على مادة الادب ، كعامل جيد ، والذي عظمه 'غوته' ، في 'الفن' ، 'وبانفيل' ، في 'قفزة ترامبلان' .



بقدر ما يستمد الشاعر من الكبرياء من منبع إلهامه الالهي بقدر ما عليه أن يتواضع في تدريب عبقريته ، واكثر الواع التواضع فائدة هو الانحناء أولاً امام من كانوا عظاما في هذا الحقل نفسه ، قدماء شعراء الاغريق والرومان . فهؤلاء ، وقد اكتشفوا فجأة في تنوعاتهم ، وقدروا أخيراً في عبقرياتهم الفنية التي لا تبارى ، ينبغي ان يكونوا معلمينا . فمن الآن وصاعد لا يستطيع أيّ شاعر أن يدعي بحقوق ان بقدرته الاعتماد على وسائله وحدها . فلينتسب الى المدرسة ، وليتعلم الصنعة من أولئك الذين سمو بها الى درجة الكمال ، لا على يد الشعراء المعاصرين الذين يتمتعون بمجد زمني ، لم يقره الوقت ولم يبرره ذكاؤهم المتوسط . وهكذا نرى كم تلسع فجأة معرفة القيمة الأدبية ، وكما يتخلص الالهام من الطريقة . فلن يعرف الشاعر مراجع سوى الاعمال الادبية الكاملة المعروفة بقدمها ، لانها تنتمي الى مدنية موعلة في القدم ، خارجا عن الزمن . لقد وُضع أسلوب جديد للقيم . فيليني أن يصنع في فرنسا ما صنعه اللاتين في روما ، إذ إن أدبهم لم يبلغ حقاً درجة الكمال ، إلا بعد أن انتسبوا بتواضع الى المدرسة الاغريقية . وهكذا نرى بودلير في سنة (١٨٥٠) يحذ في 'بويه Poë' نموذجاً يخفي سطوع لمعانه كل نموذج آخر ، ويكشف له عن الطبيعة الحقيقية للعمل الشعري . إن الحياة الشعرية كالحياة الدينية ، تدهر بقفزات وبإشراق

مفاجيء ، كأنما بتجلى مثالية جديدة .

أما ما ينبغي أن يأخذه الشاعر عن الأقدمين فهو أولاً أسلوبهم الإنشائي ، وكان دي بيليه أول من فهم هذه المعرفة . لقد رأى أن الإلهام لا يمكن أن يكون ظاهرة منفردة ، ولا أن يكون مستقلاً عن القلب الذي عليه أن يملأه ، وبداله أن عيب الشعر القديم والحديث ، في قسم كبير منه ، إنما يعود إلى الأسلوب الإنشائي الذي كتب به . فليتنخلت الشاعر عن الروندو^(١) ، والبلتاد^(٢) ، والفيريليه^(٣) ، والأناشيد الملكية والأغاني ، وغيرها من التوابل ، وليعالج من الآن فصاعداً أساليب المهجاء على طريقة « مارسبال » (والمرائي الرحيمة) « لأوفيد » ، « وليتيبول » ، « أو » لبروبرس ، والأغاني ، والرسائل الشعرية التي تميل إلى الرثاء ، كمرائي أوفيد ، أو فليعتند أسلوباً رصيناً كهوميروس ، وليكتب قصائد المهجاء اللاذعة ، والسونتيه^(٤) على مثال بترارك ، ولتعاذل عبقريته عبقریات الأقدمين في الجودة ، فينظم القصائد الراحوية الصغيرة كقصائد تيوقريطس أو فرجيل ، والهزليات (الكوميديا) والمآسي (التراجيديا) . إن استبدال الأساليب القديمة بأساليب العصر الوسيط لا يقوم بتغيير بسيط للعنوان . فإذا شئنا أن نتناول الأسلوب القديم ، كان علينا أن نتناوله على طريقة الأقدمين ، أي بالحفاظ على جزالة كلامهم والاهتمام بالكمال الفني الذي يميزهم .

ويبدو أن ركاز الشعر الفرنسي - كما يعتقد مصلحو سنة ١٥٥٠ - سيبها ضعف الأسلوب ، فينبغي إذن خلق أسلوب شعري . والواقع أنه حتى ذلك

(١) - Rondeau قصيدة صغيرة ذات أدوار .

(٢) - Ballade قصيدة في ثلاثة أدوار متساوية ودور أقصر منها . مع لازمة في آخر كل دور .

(٣) - Virelais قصيدة ذات درين ولازمة .

(٤) - Sonnet قصيدة ذات أربعة عشر بيتاً .

الوقت لم يكن أسلوب الشعر (ولندكر مارو) ليختلف عن أسلوب النثر .
وإنها لفكرة قيمة ان يطرح كمبدأ ، وجوب كتابة الشعر بأسلوب مغاير لكتابة
النثر . غير ان هذا الدرس الهام لم يفهم ويُطبق الا حوالي سنة (١٨٨٠) ،
فلا رونسار ولا دي بيلليه ، استطاع ان يخلق لنفسه هذا الأسلوب الذي ظل
يخالف الذوق الفرنسي مدة طويلة ، ولكن قد تكون معرفتها بالشعراء الإغريق
واللاتين ، هي التي اظهرت لها ان من بلغوا القمة في الشعر ، هم الذين كان لكل
منهم أسلوب خاص يرفع الشعر فوق النثر . وبالدرجة الاولى ينبغي ان تكون
الكتابة الشعرية « ابلغ تعبيراً » من الكتابة النثرية ، ويلبني ان تكون اكثر
« اعصاباً وقوة » ويلبني ان تكون بالنتيجة ، نثراً اكثر عمقاً ، واوفر ثلثها ،
وأعظم دقة ، وبكلمة واحدة ، نثراً مكتوباً بطريقة أفضل . ويحذر بنا ان
نذكر ان « النثر الفني » لم يكن موجوداً حينذاك ، وانه لم يكن بين التهاون
في كتابة الحديث وبين الاعتناء في كتابة الشعر هذا الوسيط الذي اصبح اليوم
مألوفاً ، النثر « الفني » . ولقد خلق الشعر أسلوبه باستهلاك اللف في الكلام ،
الذي يُضيف الى الدلالة الصريحة والبسيطة للشيء والعمل ، عدداً من المعارف
الخاصة ، توجه الخيال نحو بعض مظاهر الشيء المقصود . أما التشابيه فيجب أن
تستمد من أشياء حسية ، من مهن مألوفة ، وهكذا تعطي التشابيه الشعر ،
هذه القوة الواقعية ، وهذه الصفة المباشرة التي تدخل في القلب أو في الخيال ،
الفكرة العالية او العاطفة السامية ، فضلاً عن وصف الطبيعة او النشاط
الانساني . ولكن التشبيه والوصف ، وقد عاشا الى عهد الرومانسية ، ليسا هذا
« الزخرف » الذي هو اقل المذاهب الكلاسيكية موهنة ، وانها - كما لا يكل
رونسار من التكرار - « اعصاب واوتار ربات الشعر » اي كل ما يعطي الشعر
صفته الصريحة ، وما يحول هذا الشبح من الكلمات إلى جسد حقيقي حي .

« وكما اننا لا نستطيع القول ، أن الجسم البشري لا يكون في الحقيقة
جسداً ومستحياً وكاملاً ، ما لم يكن مؤلفاً من دم وأوردة وشرابين ،
وخصوصاً من لون بهيج ، كذلك الشعر ، فإنه لا يكون مستحياً ،

بدون إبداع وتشابه ووصف تكون للكتاب اعصاباً وحياة .

وينبغي كذلك ان يكون لقواعد اللغة نفسها ، جرأة في الشعر تمتنع على النثر . وليس ذلك لان الشعر يُتعب الشاعر ، ويجبره على التوسع في قواعد اللغة ، بل لان التعبير ، في هذه الحالة ، يكتسب بأصالة قوة جديدة ، فيصبح اكثر تأثيراً ، ويحمل الفكر الى ميدان غريب عن النثر .



ويشدد رونسار ودي بيليه اكثر ما يشددان على اللغة ، ولقد اوليا هذه المسألة اهتماماً شديداً . والواقع ، ان الشعراء الذين بدا ان بإمكانهم حينذاك مجازاة الاقدمين في الجمال ، سوى « بترارك وأريوست » ، الذين كتبوا باللغة اللاتينية الام ، هم بالفعل الشعراء المحدثون الذين كانوا يكتبون باللاتينية . فكان « ستازار » و« لامني » و« مارول » و« بوتناوس » و« جان سيفون » ، الخلفاء المباشرين لشعراء البليياد ، وقد قدم هؤلاء اعمالاً تفوق صفتها الفنية ، كل ما كان يستطيع الشعر الفرنسي ان يقدمه في ذلك العصر . ويبدو ان استعمال لغة معينة ، كانت في ما مضى لغة فرجيل وهوراس واوفيد ، يشر للشاعر سبيل الارتفاع الى الجزالة وكال الصيغة ، وهو ما كان يمتنع عليه إذا ما كتب باللغة العامية . وما كان يوسع كل ذي احساس رهيف ، إلا ان يعجب هؤلاء الشعراء ، الذين كانوا يجمعون الى هذا المفهوم الجديد للعاطفة والى الالهام ، كمالاً في الصيغة لا يبارى . ثم ان تقترح على الشاعر مثلاً اعلى ربيعاً ، وان تدله على مطين ، هم وحدهم جديرون بالاعتناء ، من كبار شعراء اللاتين والإغريق ، افلا يعني ذلك دفعه إلى ترك الفرنسية والكتابة باللاتينية ؟ وبين الخطرين اللذين يهددان الشعر : ابتذال الشعراء الفرنسيين واستعمال لغة ميتة ، فلا رونسار ولا دي بيليه رضي باختيار أهون الشرين . لقد ارادوا في الوقت نفسه ان يسموا بالشعر ، وان يحتفظوا له بصفته الوطنية الحديثة . ولهذا ، فان القسم الاكبر من « الدفاع » ، تخصص للدفاع عن حقوق اللغة الفرنسية ولحمايتها من محاولة « ليلتها » .

لقد وضع دي بيلليه أولاً هذا المبدأ : وهو أنه ليس من لغة ، وهبت بتخصيص إلهي ، قدرة على التعبير ، تفوق غيرها من اللغات . فنفهم من ذلك ان اللغة اللاتينية لا تملك جودة في المبادئ ، تمنع اللغة الفرنسية من منافستها فيها ، فضلاً عن ان اللغة الفرنسية ليس لها في ذاتها عيب يمنعها من ان تكون ترجائاً لأسمى درجات الالهام . فاللغات « وهي من وضع بشري بحت ، تكون ما يصنعه الناس منها ، إذن فباستطاعة الناس أن 'يحتسوا' لغتهم ، وأن يجعلوها اكثر ثراء وأوفر تنوعاً وأعظم قدرة على التعبير .

وتمتاز الفرنسية ، اللغة الحية ، بأنها تقدم للفنان مادة اكثر طواعية من اللاتينية ، اللغة الميتة « البكاء » والمدفونة تحت الصمت ، منذ سنوات طويلة ، والتي لا يمكن ان يحدث فيها أي تغيير .

وأخيراً ، وقد بدأت فرنسا تشمر بوجودها ، فإن حب الوطن يفرض على المواطنين ان يبذلوا الجهد الضروري ليعطوا للغة الوطن هذه ، أدباً جديراً بعظمة الامة . ألم يتوصل الرومان ، بدافع حبهم لوطنهم ، وبذل جهود طوعية ، الى منافسة الاغريق بجداره واستحقاق في ميدان الشعر ؟ فهل يكون الفرنسي أقل حباً لوطنه وأقل شجاعة ؟

وفضلاً عن ذلك ، أليس للغة الفرنسية في ذاتها من الرقة ، والتناغم ، والفنى ما يؤهلها للنجاح - بعد العمل فيها - في منافسة اللغة اللاتينية ؟

كانت هذه هي الحجج التي توخى بها دي بيلليه تشويق الشعراء الفرنسيين ، الى استعمال لغتهم الام في الكتابة . ولكن مهما كانت هذه الحجج مقنعة ، فانه يبقى هنالك شكوى أساسية ضد استعمال اللغة الفرنسية في الشعر ، وهي ان اللغة الفرنسية فقيرة . اوليس ذلك مستغرباً ؟ أتكون لغة « رابليه » فقيرة ، وهي على اوفر ما تكون من الثراء ؟ أتكون لغة « مونتاني » فقيرة ؟ وهذا لا يتعلق إلا بلغة الشعر ، التي مهما الاول صحة الكلام نسبياً ، فتمتنع عن استعمال كلمات كثيرة ، لا يأنف منها النثر ، وتكتفي بقاموس ضيق ،

يظهر بالنسبة له قاموس هوميروس وهوراس غنياً جداً . إذن ، فاللغة الشعرية ،
واللغة الشعرية وحدها ، هي التي يقترح دي بيلليه إثراءها .

وسعيّاً وراء إثراء اللغة ، فإننا لا نحتاج ابداً ، لتناول كلمات من اللغات
القديمة ، ولا من اللغات الحديثة الأجنبية : لان جمع هذه الكلمات صعب جداً ،
وكثيراً ما يكون مبهماً . وإزاء ذلك ، ينبغي ان نعرف بوفرة من اللهجات
المحلية ، لهجات غاسكونيا ، وبرانتفان ونورمنديا ، ومنصور ، وليون ، وفالون
وبيكارديا ومن اللغة الفرنسية القديمة التي نجدها في قصص العصر الوسيط .
إن دي بيلليه شديد الحساسية ، بنوع خاص ، في ما يتعلق بجزالة وقوة هذه
الالفاظ المنسية ، التي حاول لافونتين مرة ، على استحياء ، ان يعيد إليها
مكائنها ، قبل ان تستعملها الرومانسية على نطاق واسع . ينبغي ان نعرف كذلك
من كلمات الحِرَف وان نعرف ونستعمل قاموس جميع ارباب الحِرَف ، الكثير
الغصب بالكلمات التقنية ، ينبوع الفياض بالتشابه .

وأخيراً ، على الشاعر ألا يخشى خلق كلمات جديدة ، شرط ان تكون
« مسبوكة ومصنوعة على يدي معلم ارقضاء الشعب ، فمن الاسم الموصوف
يستطيع ان يصوغ فعلاً او نعتاً او ظرفاً الخ ... وهذا ما يُسمى بالتكائر .
وليخلق كذلك كلمات مركبة بالجمع بين كلمات موجودة .

وفي ما يختص بعلم العروض ، فان رونسار ودي بيلليه يكثران من النصائح
الدقيقة ، المتناقضة في بعض الاحيان ، لانه كان لها جولات عديدة في كثير من
النقاط ، سواء بالنسبة لغنى القافية او الحرف ، الصامت داخل بيت الشعر ،
والنظم على اثني عشر مقطعاً ، او عشرة مقاطع ، وتعاقب القوافي المذكورة
والموئنة ، والوقف ، والتقاء حرفين صوتيين ، والتضمين^(١) . ان هذين الشاعرين
يواجهان هذا المسائل بقسوة ، ويعتبرانها جديرة بكل انتباه ، فسميا الى

(١) - التضمين : هو تامة معنى بيت من الشعر في بيت آخر وتعلق قافية بأخرى ، وهو
مذموم ان كان مما لا يتم للكلام بدونه . (العرب)

التغلغل في طبيعة الشعر الفرنسي ووضع قواعد تتفق مع هذه الطبيعة الخاصة ،
المضادة للشعر الاغريقي واللاتيني الموزون .

فإذا كان « الدفاع » لدي بيليه يتخطى بأهميته وأصالته جميع الفنون
الشعرية الاخرى ، في القرن السادس عشر ، فيجب ألا نهمل - مع ذلك -
أعمال سبيله *Sebilet* (١٥٤٩) الزاخرة بالمعلومات في علم العروض ؛ ولكن في
ما يتعلق بحسن السبك ، تبقى أعمال أواخر العصر الوسيط ، أعمال بيليتيه
Pelletier (١٥٥٥) الذي جهد في إيجاد مذهب بتناوله مبادئ الاساليب
الانشائية وجوهر المعقريه ، وأعمال « لودون » (١٥٩٨) الذي لا تقوم أصالته
إلا على احتجاجه ضد سلطان الأقدمين ، وضد بعض قواعدهم ، وأعمال « فوكيلين
دي لا فرسنيه » ، التي ظهرت سنة (١٦٥٠) ولكنها كانت قد كُتبت قبل ذلك
تحت تأثير البلياد المباشر ، والتي تحتوي بوجه خاص على قواعد مفصلة لبعض
انواع الكتابة .



والخلاصة ، انه في النصف الثاني من القرن السادس عشر ، بُذل أول جهد
لوضع مذهب شعري ، هو في الوقت نفسه ، واسع بالمواضيع التي يحتويها ،
ودقيق في التفاصيل . وقد وضع هذا المذهب بعض المبادئ النادرة التي بقيت
مقبولة حتى نهاية القرن الثامن عشر : تقليد الأقدمين المعترف بهم معلمين في الشعر
وضرورة العمل الجدي المتعلق بتفاصيل التعبير ، وأهمية أولية للفردات ،
وتفريق واضح وعميق ، بين الكتابة الشعرية والكتابة النثرية ، واستعمال
أساليب الجزالة المأخوذة عن القديم . وبشكل عام ، تصفية العصر الوسيط
وكل ما كان يمكن ان يجعل منه روعة فاتنة ، من أجل كمال فني اعظم . وإزاء
ذلك ، كان العصر الكلاسيكي ، قد اطرح بعض المعلومات : إغناء اللغة الشعرية ،
ومقام الشعر السامي مترجم الألوهية .

ان البلياد وسحت بطابعها فترة أساسية من تاريخ المذاهب الأدبية في فرنسا .
هي الفترة التي لم يعد فيها الفن خاضعاً لصدف الإلهام الشخصي ، والتي قطع فيها
علاقته بأعمال كبار علماء البيان الباطلة ، وأخذ يسمى لتفهم مبادئه ، مرسل
أبصاره الى ما وراء الافق المعاصر ، واضعاً بارتباك اول قانون لشرائعه .
وهكذا تربعت على العرش معرفة فن دقيق واضح ، مدعوم بشرائع تشكل
جوهره ، فوق انتصار المهارة التي تلهو بالتفاصيل ، وتضيع في وصفات
اصطناعية عديمة الفائدة ، وفوق انتصار السهولة ، التي تتعثر في نثر ثرثار ،
مقيدة بغموض ، بعبادات وبدع متقلبة .

ولكن هذا المثال الاعلى الجديد ، يخلط بين معارف بدت متناقضة ، فان
علماء البيان في القرن السابع عشر ، قد احتقروا مختلف الفنون الادبية للقرن
السادس عشر ، بعد الاطلاع عليها ، لأنها لا تشكل أسلوباً ولا مذهباً حقيقياً .
غير ان معلماً سيجيء ، فيهذب ، ويصحح ، ويحسن ، ليفرض قواعد اكثر دقة
تقيّد الشعر الى قرون عديدة ، في قانون اكثر تشدداً ، ينتج عنه في وقت واحد
ضيقة النسي وكاله العظيم .

الفصل الثاني

مذهب ماليرب ومذهب بلزاك

قلنا ان معلماً سيجيء ، وكان ينبغي ان نقول معلمين : ماليرب للشعر وبلزاك للنثر . اما الاول فقد اشترك في نزاع كان موجوداً ، لانه سبق لسبيله ورونسار ودي بيليه ان اثاروا كل المسائل المتعلقة بفن كتابة الشعر ، وكان يُظن ، حتى الربع الاول من القرن السابع عشر ، ان كتابة النثر ، يمكن ان تُترك للعبقريّة الشخصية ، وكان النثر يُميز بمقابله بالشعر ، بمعنى انه اسلوب حر التعبير ، لا يخضع لاية قاعدة . ولهذا ، فان التحدث عن ماليرب هو التحدث عن إصلاح . اما بلزاك ، فقد كان نصيبه ضئيلاً ، لانه لم يقدم قانوناً دقيقاً دقة قانون ماليرب ، وقد يكون ما قدمه اكثر اهمية ، بالواقع ، لانه يحمل فكرة جديدة تماماً ، هي انه يوجد فن للنثر .

(أ) ماليرب MALHERBE

لم يترك لنا ماليرب عملاً ادبياً يتضمن مذهبه . لانه لم يؤلف في «فن الشعر» ، ولم يكتب فيه ابجاءً . ونحن ، للتعرف الى افكاره ، نلجأ الى الذكريات التي تركها عنه اصدقائه وتلاميذه ، والى تعليقه على « ديبورت » ، لان رسائله تظهره لنا إنساناً لا معلماً .

وانه لمن الاهمية بمكان - لكي نفهم إصلاح ماليرب - ان نلقي نظرة عجل على الشعر في ايامه ، لان هذا الناقد ، الذي هو شاعر قبل كل شيء ، كان يهاجم ما يبدو له نتيجة او ثمرة للمذاهب القديمة اكثر مما يهاجم هذه المذاهب نفسها : مؤلفات رونسار ، وديبورت ، ودي بارتاس ، ودوبينييه . وبما لا ريب فيه ان ثلاثة من هؤلاء الشعراء الاربعة كانوا يتمتعون بعبقريه شعرية لا تتكرر . فكانوا على قوة في الخيال ، وجراءة في الابتكار ، وجزالة في التصميم ، ودقة في الوصف في بعض الاحيان . اما ديبورت فكان يملك السلاسة في الاسلوب ، واليسر المدهش في التعبير ، والسهولة المرنة ، مما أمن له نجاحاً واسع الانتشار ، وطويل الامد . ولكن هؤلاء الشعراء الاربعة كانوا يشتركون في نقیصة واحدة ، لم تدفعهم اليها - بالطبع - نظريات رونسار ودي بيليه ، هي تلك الغزارة الفياضة ، وتلك الثثرة ، وعدم الدقة في التعبير ، وذلك التشكك في المفردات او في التركيب ، وإنها لامور ما زلنا نستعجنها في ايامنا الحاضرة ، مما يدعو الى القول ان القوانين التي وضعتها البليياد بين سنتي ١٥٥٠ و ١٥٦٥ لم تأخذ بعين الاعتبار عبقرية العصر المندفعة ، التي لم تتمكن من الخضوع لدروس الثاني والعمل التي تفرضها النظريات ، لما كانت تملكه من فيض في الكلام ، وسهولة في التعبير ، وتمجتل في وضع الفكرة او الصورة على الورق . ولهذا ، فان فكراً ناقداً تغفلت فيه ، بشكل عجيب ، معرفة حديثة للكمال الفني - كما رأينا - لا يمكن إلا ان يصد من بطن من سبقه مباشرة من الشعراء ، لما في فنهم على الاغلب من تلمس للطريق ومن عيوب . ولان ماليرب كتب وفرض نهجاً في سن اصبح فيها محروماً من الخيال ، والسهولة ، ومن شباب القلب كذلك ، في سن تضعف فيها الالهواء كما يضعف الخيال ، وتصفو فيها روح النقد وتصبح خاضعة للعقل ، فإنه استطاع ان يعطي درساً كبيراً في الاعتدال والكمال ، استفاد منه الشعر وقاسى منه العذاب ، طوال قرنين كاملين .

فأي تواضع نحسه في هذه الكلمات التي نقلها اليها « راكان » ، إذا قوبلت بما في نظريات رونسار من عجرفة :

« الا ترى ممى ياسيدي انه اذا قدر لشعرنا ان يعيش من بعدنا ،
فإن كل ما يمكن ان نحلم به من مجد ، هو ان يقال عنا اننا كنا نجيد
تركيب المقاطع ، وانه كانت لنا سيطرة قوية على الكلمات ، فنضعها في
المكان المناسب ، واننا كنا على درجة عظمى من الجنون ، اذ قضينا
اجل فترة من عمرنا في تمرين ما اقل ما كان لنا وللناس فيه من
فائدة ... »

وكان يقول : « انها لحاقة ان ننظم الشعر اذا كنا نتوقع منه مكافاة
غير الترفيه الذي يقدمه لنا ، وان الشاعر المجيد ليس انفع للدولة من
لاعب بالاساطين . »

وهكذا ، ينبغي ألا يدّعي الشاعر انه الوسيط بين الله والناس ، وانه كائن
متفوق ، تسبغ عليه الاضواء مخالطته لربات الشعر ، انه قبل كل شيء صانع
أشعار ، لا يطلب منه سوى إتقان هذه الصنعة ، كما لا يطلب من التجار سوى
الجودة في صنع أثاث يحلو للنظر ، يكون متينا ومريحا ، وكما لا يطلب من لاعب
الاساطين الماهر ، سوى الدقة في إلقاء كرتة . ان الشعر يهبط من السماء التي شاء
رومنار ان يرفعه اليها ، متخذاً له مكاناً على مستوى بشري بحث . ولكن ، ألم
يدر في خلد ماليرب ان الكمال في الصنعة يمكنه ان يخلد الشاعر ، كما يخلده
الاصل الالهي للشعر ؟ وما لا ريب فيه ان رونسار - كما رأينا - قد أصر على
ضرورة إتقان الصنعة ، ولكن هذه النصيحة تعارضها نصيحة اخرى له ، هي
ان ننقل للجمهور حقائق كبرى . ولقد اختار ماليرب الاولى وضعى من اجلها
بالثانية ، وسلط عليها جميع الاضواء . ولما كان الشعر لا يتعدى كونه ترفيها
ولعباً ، فلا يمكن ان يُقبل وسطياً ، ولما كانت غاية الشعر هي الشعر ذاته ، وجب ان
يبلغ الكمال في الاخراج ، المبرر الوحيد لوجوده :

« كان ماليرب يشبه النثر بالسير العادي ، والشعر بالرقص ، وكان

يقول : إنه يسمح ببعض الإهمال في الأشياء التي نحن مجبرون على القيام بها . أما ما نصنعه بدافع من الخيال ، فمن المضحك ان نرضى به وسطياً .

وانها لفكرة عميقة وغنية إن يكون الشعر رقصة : سير وحركات مجانية ، لا قانون له سوى قوانينه الداخلية التي تنسق اجزاء « كل » في مجموعة متناغمة ، فيصبح عالم الشعر عالماً مغلقاً ، ويفقد العقل هو القاعدة الخارجية الوحيدة التي تستطيع ان تولف نظامه .

وبالعكس ، كان رونسار وخلفاؤه المباشرون يطلبون الى الشاعر ان يتغلب عن هذا العقل المنطقي الضيق ، وان يخرج من هذه الاطر المبتذلة الشديدة القسوة ، لينتقل الى نوع من الانحطاف او الى نوع من هيجان « باخوس » مدفوعاً « بجنون » عبقرية طليقة من كل عقاب . وفي هذه الحالة من الهيجان لا يستطيع الشاعر ان يولي التناغم والتركيب واللغة اهتماماً كافياً . وقد قوي الميل الى اهمال كل هذا في سبيل حرية التعبير عن المواطنف السامية . فكان ان خسر الفن كل ما تستطيع ان ترحبه القصيدة من الجرأة والسمو .

وقد كتب ديميه Delmier بعكس فكرة ماليرب ، فقال :

« بحسب رأيي ... ان الشاعر الذي يعتمد الفن في ما يكتب يؤلف اعمالاً اكثر تفرداً » وقبولاً ، من اعمال شاعر آخر لا يكون غنياً إلا بما منحته إياه الطبيعة وزينت به فكره . »



اذا كان الشعر لعبة فهو لعبة تخضع لقواعدها اللغة والاسلوب والنظم . اما في ما يتعلق باللغة فإن ماليرب كان يقول إن الاستعمال هو المعلم الوحيد . فكانت في ذلك هدم لجميع الجهود التي بذلها دي بيليه لاثراء اللغة الشعرية .

ولكن ، أي استعمال هو هذا ؟ إنه استعمال البلاط ، واستعمال البورجوازيين الفرنسيين الذين يحسنون الكلام . اما الشعب ، فيجب على الشاعر ألا يتكلم أبداً مثله ، بل عليه أن يكتب بطريقة يستطيع معها الشعب أن يفهمه فهماً تاماً . وهذا هو قوله المأثور :

« عندما كانوا يسألونه رأيه في بعض الكلمات الفرنسية كان يجيلهم عادة الى عتالة المرفأ قائلاً إنهم معلوه في اللغة » .

وعلينا ان نفهم جيداً ان كلمة لا يستطيع فهمها واحد من الناس ومن اشدّهم جهلاً ، فهي ليست ابدأ فرنسية . ولا يريد ماليرب القول انه ينبغي ان نتكلم مثل هؤلاء القتالة . يجب ان يمتنع الشعر عن استعمال جميع هذه التغيرات في الكلمات التي اوصت بها البليياد : الأفعال او النعوت المستعملة كأسماء موصوفة وخلق الكلمات الجديدة ، والعبارات القديمة المهمة ، والكلمات المحلية ، والاستعارة من اللغات القديمة ، يجب فقط ان يحترم اللغة والتركيب ، وان يمتنع عن كل شذوذ شعري . وبالاختصار ، ليس للغة الشعرية حقوق غير حقوق النثر . فليس هنالك اذن لغة شعرية . فكان تأثير هذه الفكرة كبيراً ، واليها يرجع معظم الفضل في أن لغتنا الشعرية تفرّدت بهذه الصفة الاستثنائية التي جعلتها تسير جنباً الى جنب مع النثر والتي احتفظت بها حتى عام ١٨٨٠ .

ينبغي ان يكون للاسلوب الشعري ، قبل كل شيء ، صفات النثر . ان التعليق على ديبروت مفيد جيداً بهذا الصدد . وكثيراً ما اظهر ماليرب سوء استعمال الكلمات ، والغموض ، والاسهاب في التعبير ، العائدة كلها الى كسل كاتب ركيك العبارة ، أربكته ضرورات الشعر . واننا لنستخلص من هذه الملاحظات العديدة امثلة كبرى : هي ان الاشعار الجيدة يجب أن تكون اولاً نثراً ممتازاً ، ولا مجال لقبول اي شواذ في الأسلوب او في التركيب . فكاد يقضى على الشعر الكلاسيكي بسبب تاويل هذه الفكرة تاويلاً خاطئاً ، إذ ساد الاعتقاد في القرن الثامن عشر أن من استطاع تغطية النثر الجيد اصبح شاعراً ممتازاً . لقد

اراد ماليرب القول ان الشعر ينبغي ان يكون اولاً من الذئر الجيد ، ولكن هذا بعيد كل البعد عن ان يكون كافياً . وكالم يكن الشاذ مقبولاً في الأسلوب والتركيب ، فإنه لم يكن كذلك مقبولاً في النظم ، فلا يكفي ان تقبل الأذن القافية ، بل يجب كذلك ان تقبلها العين . ان ماليرب لا يميز القافية السماعية فقط ، ولا يرضى بالإكفاء^(١) *Innocence* و *Puissance* مثلاً . وهو يحتاج على ديبورت ، لأنه شاء ان يرضى السمع والبصر فتحول كلمة *Promène* الى *Promaine* لتكون قافية مع كلمة *Plaine* ، ومنع استعمال البسيط والمركب في القافية ، مثل : *Lieu* و *Milieu* . وهو يريد ان يتفق الوقف والمعنى ولا يميز القافية الداخلية ، ويرفض التضمين . وهكذا نرى الى اي درجة من الدقة يصل « طاغية الكلمات والمقاطع » .

لقد فهم ماليرب على الأقل ، في بادىء الأمر ، انه من اجل اصلاح فن ما ، لا نحتاج الى نظريات عامة ، وفلسفية تقريباً ، بمقدار ما نحتاج الى نصائح دقيقة واضحة كل الوضوح . فاذا قبلنا مبدأ هذه اللعبة كان علينا ان نضمن احترام قواعدها ، وان نرى منذ الآن كيف ستطبق . لقد فهم كما لم يفهم احد قبله ان الفن هو نظام ، ولقد كثرت القيود . ان مثاله الأعلى في الشعر لا يكمن في الاسهاب الذي تصنع جماله هندسة متقنة وقوية ، بمقدار ما يكمن في كمال الصنعة الشعرية .

ان تأثير ماليرب كان قاطعاً ، ولقد تكاثرت بعده ، للأسف ، شعراء يفتقرون الى الخيال ، شعراء ذوو حساسية ضيقة ، وتعاير مجردة ، ولكن لن يكون ابدأ فيما بعد شعراء ثرثارون ومهملون . وقد اعتبر حتى اكثر الشعراء وسطية ، كأمر مسلم به ، ان العمل الفني يتطلب الجهد ، ويجب ان يصبو الى الكمال . اما الذين لم يمتنعوا هذا الرأي ، وان كانوا شباباً ، فانهم اعتبروا شعراء متخلفين ، وقدماء في عصر جديد . لقد ذهبت لامبالاة العصر الوسيط الى غير رجعة ،

(١) - الاكفاء هو ان يلاى في البيتين من القصيدة بردي متجانس في المخرج لا في اللفظ (قارن وقارن) . (المعرب)

وخطا الفن بفضل ماليرب خطوات واسعة . وتعود أهمية هذا العمل ، في قسم كبير منه ، الى ان افكار ماليرب لم توضع في فجر حياة شعرية ، على يدي شاعر مبتدىء يجهل امكاناته الشخصية وطبيعة موهبته . فلقد وضعها شاعر عمل طويلا ، وكافح في مادة صعبة ، وكان على بيّنة قائمة من امر خصومه واسلافه . ان مبادئ ماليرب المبنية على الخبرة هي وحدها - في الواقع - ذات فعالية وتأثير .

وكثيراً ما ركّز على الناحية المضرة في تعاليم ماليرب ، فقيل انه قتل الشعر في فرنسا لمدة قرنين . والواقع انه لم يتم مطلقاً بخيال الكاتب ، ولا بطباعه ، ولا يجرأته ، ولم يمر الوحي اهتماماً ولم يلتفت الى الانطلاق العجيب للفكر او للقلب . ولكنه اعتبر ان الشعر الفرنسي ما زال في طفولته ، وانه ينبغي اولاً ان تعطى له هذه التربية ، وهذه القواعد الملائمة ، التي ستسمح فيما بعد ، للشخصيات القوية والثرية ، بالتعبير عن ذاتها بدون ان تحط من القيمة الفنية للعمل الأدبي . ومها ظن فيه الرومانسيون فانهم يدينون له بالكثير ، اذ اصبح بمقدورهم ، بعد ان اختمرت فيهم هذه المبادئ كلها ، ان يعبروا عن حاسيتهم الفنية ، وخيالهم الخصب ، مع مراعاة الكمال الفني في كتابة الشعر .

بلزاك BALZAC

ان بلزاك ، مثل ماليرب ، لم يضع اي كتاب تعليمي ، يعرض مذهبه الأدبي . فوجب ان نفتش عن افكاره في نصوص مختلفة ، وفي الأولوجيا *Apologie* ، الكتاب الذي وضعه عنه احد تلاميذه . ومثل ماليرب ايضاً ، لم يبن هيكله كاملاً لمذهبه . فقد اكتفى بملاحظات صائبة ، وليدة دراسة دقيقة للمؤلفات القديمة والمعاصرة ، ولرّد فعل رجل ذواقة وفنان متطلب امام غباوة الكتاب المبتدلين .

ومع ذلك ، فقد كان بلزاك على وجه ما ، فيلسوفاً ، إذ تمكن في « الخطاب العاشر » من كتابه « سقراط المسيحي » ان ينظر بشيء من الشفقة ، الى الذين

كان همهم الوحيد في الحياة التمييز بين معنيي «لا» و «كلا» *Pas et Point* ،
والذين كانوا يتلهون بهذه اللعبة « لعبة الكلمات والمقاطع » . الا ان « الفنان »
في بلزاك قد انتصر في ذاته على نصائح « المرشد » . اما في ما يتعلق بالنثر ، فقد
وجه اهتمامه الى تفاصيل الاسلوب والتعبير ، مثلما كان ماليرب قد وجه اهتمامه
الى الشعر .

فكان ان اعتنق جميع الكتاب الكلاسيكيين فكرة رئيسية اوضحها «بيفون»
سنة (١٧٥٣) في خطابه عن الاسلوب ، وهي انه يتوجب على الكاتب ان يكتب
ليكون مفهوماً من اقل الناس ثقافة ، واقلهم اطلاعاً على الموضوع المعالج . ومن
اجل ذلك عليه ان يطيع العقل في ادق التفاصيل ، لأن لغة العقل شاملة . وقد
أدرك بلزاك ادراكاً غنياً وحدة ذاتية العقل المجرد والاسلوب المعقول . وفهم
ان الاسلوب الجيد ليس سوى تحليل للفكرة في حدودها النهائية ، وان الاسلوب
الوسطي في ميدان الفكر ، ليس سوى انعكاس لفكرة غامضة . والى
جانب ذلك ، فانه يتوجب على النادر ان يردل « الزخرف » الذي من شأنه ان
يضيء على اسلوبه صفة النثر الشعري ، والذي من شأنه ان يسيء الى الوضوح ،
في سبيل شيء من اللذة ، بعيد كل البعد عن الفكرة .



وسعيًا وراء هذا الوضوح الضروري لفن الكتابة ، يجب اولاً التخلي عن جميع
الألفاظ التي لا يقرها الاستعمال ، من عبارات قديمة ، وعبارات مستعذثة ،
وعبارات محلية . ان رونسار ، بالرغم من موهبته وخياله وسهولته ، هو نموذج
سيء لأنه :

« لا نظام ولا تدبير ، ولا حسن اختيار ، سواء في الكلمات او في
الاشياء . جرأة لا نطاق في التغيير والتجديد ، واباحية غريبة في وضع
كلمات وتعابير سيئة ، ولا مبالاة كاملة في استعمال كل ما يعرض له ،

حتى ولو ساقطاً، وسوقياً، وإشداً اسوداداً من أكثر ليالي الشتاء حلكة .
كذلك ينبغي التقيد بقواعد اللغة بدقة ، عندما تكون هذه القواعد راسخة ؛
وان لم تكن كذلك ، فما علينا الا ان نخلقها معتمدين على التناغم والتشابه . كما
لا يجوز استعمال الكلمات الا في معناها الحقيقي والدقيق . ولهذا ، فان بلزاك
يرى انه من غير المعقول ان يقال : « غرق في نهر من اللذة » ، ذلك لان الفرق
لا يمكن الا ان يكون شاقاً . أما بالنسبة للأسلوب ذاته ، فان النظام هو صفته
الاساسية .

ولكن الوضوح وحده ليس كافياً ، فيجب ان نضيف اليه بعض « الزخرف »
ولكن بدون اسراف : اللياقة الادبية (تجنب كل تعبير وكل ايجاء سمج او
مكدر) ، ايقاع الجملة (المناوبة بين الجمل الطويلة والجمل القصيرة بنوع خاص) ،
التشابه (شرط ان تكون « واضحة وذات دلالة ») ، المبالغة والتكرار (اذا
كانا ضروريين ويؤديان الى نتيجة) .

ان « ملاحظات فوجيلا على اللغة الفرنسية » *Remarques sur la Langue Française de Vaugelas* (١٦٤٧) لا تتضمن اي مذهب ادبي ، ولكننا لانستطيع
ان نهمل هذا الكتاب الرئيسي ، في تاريخ لغتنا . لقد ساهم فوجيلا ، في الواقع ،
اكثر من أي شخص آخر ، في تحسين المادة التي يستعملها الكاتب ، وان النصائح
العامة التي قدمها ما يرب أو بلزاك ، من اجل استعمال لغة صحيحة ، كانت
تعتمد على هذا النموذج في الكلام الصحيح ، الذي ظلت قواعده « تحترم طوال هذا
الزمن ، حتى ان مبادئه ما تزال قائمة لأنه :

« يبقى صحيحاً دائماً أن يكون هنالك استعمال جيد ، واستعمال
سيء . ان السيء يكون من أغلبية الأصوات ، والجيد من أنقى مجموعة
في البلاط ، ومن كتاب العصر ، فلا بد من اللجوء الى الأسلوب الذي
يعتمده الكتاب وافراد الحاشية ، في الكلام وفي الكتابة ، ولهذا فان

القواعد التي أضعها ، من أجل وضوح اللغة والاسلوب ، ستبقى دون أن
يُجرى عليها أي تغيير .



إن أكثر أسس الفن الكلاسيكي ثباتاً نجدُهما في مذهب ماليرب ومذهب
بلزاك ، تلميذه في هذا الموضوع ، بمعنى أن هذا الفن هو تعبير وليس خلقاً . بيد
أن لوسائل التعبير ، في الفن ، تأثيراً كبيراً على الأشياء المعبر عنها ، ونحن لا
نغالي فيها نسبنا إلى هذين المشرعين من تأثير على الفن الكلاسيكي بمجموعه .
وفضلاً عن ذلك ، فقد حقق كل منهما ، في مجاله ، عملاً يدر نظرياته ويطبقها
بشدة ، وكان لأعمالهما الأدبية من الاغراء ما جعلها يبدو أن كنموذجين وحيدين ،
ولمدة طويلة ، الواحد في الشعر ، والآخر في النثر ، على مستوى واحد مع
الأقدمين .

وبالرغم من ذلك ، فإن كبار شعرائنا وكتابنا الكلاسيكيين قد تخلصوا من
كل ما يشوب هذه النظريات من ضيق وتصلب . « فبوالو » نفسه ، في هجائياته ،
Ses Satires أو في رسائله *Ses Epîtres* لم يحترم كثيراً دروس ماليرب ، وكذلك
« راسين » ، ولا فونتين *La Fontaine* بوجه خاص . أما في النثر ، فقد خرج
« بوسويه » عن الإطار الضيق الذي رسمه بلزاك ، بجرأة متناهية . إن عبقرية
ماليرب وبلزاك جعلت منهما شاذين ، ولكن أصالتهما لم تبلغ درجة الكمال
إلا بعد أن تكون ذوقها الأدبي وفنهما بدقة « مربى البلاط » ، التي لا ترحم ،
وبواسطة « اللغوي ذي النظارتين والشعر الرمادي » ، وعرفا بمبقريتهما الخاصة ،
كيف يطوّعان القواعد التي قدمها لهما استاذهما في علم البيان .



الفصل الثالث

معارضة المذهبين

المستقلون ، المتكلفون ، المضحكون

ما لبث تشدد المربين اللغويين أن صدم عقولاً ممتازة ، اعتقدت انها ترى في هذا التشدد موت كل حرية للخيال والفكر ، والقضاء على كل تلقائية . فأعلن الشعراء منهم تعلقهم «برونسار» لا من اجل دروس النظام التي يعطيها في مؤلفاته النظرية ، بل من اجل أمثلة عن جيشان الذهن ، وعن الجرأة ، قدمها في بعض كتبه التي نالت قسطاً وافراً من الاحترام والتقدير اي في اكثرها سمواً في التصميم . والواقع ، أن هذه العقول التي سنتكلم عنها ، قاومت هذه الفكرة بالذات ، فكرة ايجاد مذهب أدبي . فلم تقترح مذهباً آخر يعارض مذهب ماليرب ، حتى ولا مذهب «رونسار» نفسه ، بل إنها دعت الى حقوق الحرية المطلقة في الفن .

ولقد جاء أبلغ احتجاج ضد ماليرب في هجائية «رينيه» التاسعة الى «رابين» ، فماذا تراه يأخذ عليه ؟ إن اول ما يتهم به هو انشاء مدرسة ادبية . لقد بدا للأدباء المعاصرين أن ماليرب ، «ومايناره» ، وراكان ، «وكولومبي» ، «وايفرانده» ، «ودي مونتيه» ، «وديمييه» ، نفسه ، يتبادلون التبخير كأنهم في معبد . إذن ، فاحتجاج رينييه ، وجهه في بادىء الأمر ، ضد فكرة اقامة المعابد . وكان يعتقد ان الاعجاب المتبادل ، وضيق الحلقة الادبية ، هما سببان كافيان لتقييد شخصية

الفنان، عضو هذه الحلقة، وان إسقاط الخطوة عن غير الأعضاء، يؤدي بالجمهور الى النفور من الكتاب الذين لا يتبنون قوانين المدرسة .

يبدو أنهم في كلامهم مترفعون شرفاء
وأن الجواد الطائر ما بال إلا لأجلهم
وأن «أبولون» يوقع قيثارته على انغامهم
وأن ذبابة اليوناني مرتغت بالعسل شفاهم
وأنهم وحدهم ، على هذه الأرض اكتشفوا الغراب في العش
وأن عقولهم هي الذروة بين العقول الكبيرة
وأنهم وحدهم يعرفون الأسرار العظمى
وأنهم وحدهم وجدوا طريقة الكلام الصحيح
وأن لا شيء يُعد كاملاً ان لم يصنع على طريقته

ويدعي رينيه ، من جهة ثانية ، أن اهتمام ماليرب وتلاميذه باتفه الأخطاء في اللغة والأسلوب ، وانتباههم المفرط لهذه المسائل الصغيرة لا علاقة لها البتة بالعمل الشعري الحقيقي ، لأنهم بتعلقهم بهذه الهنات ، « يتركون أجمل ما في الكتاب جانبا » . أضف الى ذلك أنهم يرفضون «اللاهام» هذا «المهاز الالهي» الذي ينقصهم . وأنهم ، على «ما هم عليه من برودة ، نظامون عاديون . والشعر في الواقع ، كما يقول رينيه ، هو «ابتكار» قبل كل شيء ، ونحن نقول اليوم انه وليد الخيال . والشاعر ، مهما كان موهوباً ، فان خياله ليرتبك ويحس بالعجز ، امام هذه القواعد الدقيقة .

وقد تولت المدموازيل «ده غوراني» مهمة الدفاع عن حقوق العبقرية ، بسبب اعجابها المفرط برونسار، اي «بخطبه» و «مراثيه» وملحمة «الفرنسياد» . فالعبقرية ينبغي ان تأمر اللغة لا ان تطيعها، ولها ان تضع القانون لا ان تقاسيه . ووجدت انه من غير المعقول أن ينخص الشاعر بالتقدير للطريقة التي يقف بها شعره او لانه يحترم التركيب .

اذن ، لقد اعلن رينيه والمدموازيب — ل ده غورايي حرية الشاعر الكاملة ،
فينبغي ألا يعيق انطلاق عبقريته اي قيد . وبهذا الثمن وحده يستطيع الشعر
أن يصبو الى العظمة . وأستا — مقابل مدرسة الكمال — مدرسة السمو او
حرية الخيال والفكر ، وكأنا أقل اهتماماً بالفن الذي يجعل العمل الادبي كاملاً ،
منهما بالروح التي تحييه ، واعتقدا انها يتكلمان باسم الشعر الحقيقي ولم يكونا
فنانين مدققين ؛ فنياً بالاخفاق ، وعقد لواء النصر لما ليرب طوال قرنين كاملين .
ويعود السبب في ذلك الى ان مفهوم هؤلاء المستقلين ، وان كان قد انتهى عند
رينيه الى هجائياته الجياشة ، فانه اصبح عذراً للوسطيين منهم ، فجاءوا بنقائص
لا تغتفر ، من اسهاب ، وعدم دقة ، ولحن ، او انه بدا على الاقل ، ان هذا
المفهوم هو المسؤول عن هذا الضعف . ومن جهة ثانية لم يكن الوقت قد حان بعد
ليرخى العنان للعبقرية الشعرية ، فاعتبرت افضل العقول ان على الادب الفرنسي
ان يلازم مدرسته ، وربما كانوا قد قدروا هذه المدة اكثر مما ينبغي . وبما لا
ريب فيه ان هذا النظام الذي استمر مدة طويلة جداً ، استنزف صفات
« الابتكار » والحساسية نفسها ، وبقيت الحال كذلك الى ان هب تيار الثورة
فحرر هاتين الصفتين . واخيراً ، قد يكون ما ليرب — كما سبق وألحنا — هو
الذي مهد الطريق لوجود « لامرتين » .



ان التكلف الذي ترسخ أولاً في العادات ، حوالي سنة ١٦٠٨ ، خلق ادبه
في النصف الاول من القرن السابع عشر ، ولكنه لم يضع له مذهباً الا فيما بعد ،
ابتداء من سنة ١٦٠٥ ، على وجه خاص . وليس مذهب المتكلفين هذا سوى
انمكاس للأدب المتكلف ، وهو ليس بدون صلة بكل النظريات او المواقف التي
درسناها حتى الآن ، كما انه لا يعارض ايها منها معارضة كلية .

اعتبر المتكلفون ، مع رونسار ، ان العمل الادبي ينبغي الا يكون مفهوماً
من العامة ، فوجب ، من اجل ذلك ، خلق نوع من اللغة الجديدة تقصي بفرابتها

الذين لم يطلعوا على اسرارها. ان انشاء حلقة مغلقة ليس نقيصة يستطيع اعداؤهم ان يؤاخذوهم عليها ، بل انه ادعاء يجهرون به علانية . فكانت « هذه الحرب الدائمة ضد اللغة القديمة » ، - هي في الظاهر ، الحرب نفسها التي كان يقودها ماليرب ، مع هذا الفارق ، وهو ان اللغة القديمة - بالنسبة اليهم - هي تلك التي يتكلمها معاصروهم الذين ليسوا بمتكلمين ، لغة « المتحدلقين » ، ولغة « سكان المقاطعات » ، فنشأت هذه الرغبة في تكوين تعابير وكلمات جديدة ، « ليعطي للفتنة ألف نهج للتعبير » ، لم تكن بعد قد رأت النور .

ان المتكلمين هم الذين وجهوا الشعر وجزءاً كبيراً من النشر نحو الجمهور النسائي ، فقد بقي ادبنا الشعري وقتاً طويلاً أدباً نسائياً ، حتى بعد ان أهمل « المثال المتكلف » ، بمدة طويلة فاذا شئنا ان نثال خطوة عند النساء « النصف الجميل الذي يملك بالاضافة الى موهبة القراءة موهبة الحكم مثلنا تماماً » ، والذي هو اليوم سيد مجد الرجال ، « وجب على الشاعر ، قبل كل شيء ، ان يستجيب لرقة شعوره » ، وميلهن الشديد الى ما في النفس من غموض . فخسر القديم شيئاً من مكانته ، وقد اطلقوا اسم « التكلف » على الذوق المقيد لدى النماذج القديمة ، وتوصلوا حتى الى احتقار هؤلاء الكتاب الذين كان كما لهم قد ايقظ معنى الفن . واخيراً ، تمكن نوع جديد ان يحظى بالقبول عند الناس ، وهو القصة . فما كاد هذا النوع يظهر للوجود حتى وُضعت له القوانين ، وُبُنيت النظرية ، وحدد بدقة . ان القصص « هي مغامرات عاطفية ملفقة ، نثرية ، مكتوبة بفن ، لمتعة وتثقيف القراء » ، وهي تتضمن « عملاً أساسياً تتعلق به سائر الأعمال الأخرى ، التي لا دور لها الا ان تؤدي بالعمل الأساسي الى الكمال » . يجب المحافظة على الوحدة فيها قبل كل شيء ، ويجب ان « تؤلف جميع أقسامها جسماً واحداً ، والا يُرى فيها شيء منفصل او غير ذي فائدة » ، « والا تمتد الحوادث فيها الى اكثر من سنة . اما ما تبقى فيكون « على سبيل الرواية » . ويجب ان يُبدأ من نصفها « لاثارة فضول القارئ لدى فتحه الكتاب » . ومن بين قواعد هذا النوع يبدو ان « المقول » هو الأكثر ضرورة بدون ريب ، « وللمحافظة عليه ينبغي

« ملاحظة طباع ، وعادات ، وقوانين ، وديانات الشعوب ، وميولها ، وينبغي ان يكون للقصة اساس تاريخي ، ولكن «سكوديري» لا يميز جيداً بين حقيقة الوقائع التاريخية ، وبين حقيقة المعقول النفسي ، ويضيف : « كلما كانت المغامرات طبيعية كلما فازت بالرضى والقبول ». ويجب « لمس ... الأهواء برفق والتفتيش في اعماق القلوب عن اخفى العواطف ... »

« لا شيء اكثر اهمية في هذا الموضوع من ان نطبع الفكرة بقوة ، وبتمبير اوضح ، صورة الابطال في ذهن القارئ ، شرط ان نظهرهم معروفين منه ... ولا يكفي لكي نعرفهم بشكل واضح ، ان نعدد كم مرة غرقوا ، وكم مرة التقوا باللصوص ، بل ينبغي ان نحكم القارئ في التعرف الى ميولهم من اقوالهم . »

فالمتكلفون اذن لهم مذهب ، ولكن خوفهم من الحذقة جعلهم يرفضون استقاءه من ينبوعه القديم ، ومع ذلك ، فهم يدينون للأقدمين ، وللمتحذلقين مثل ماليوب ، وخاصة بلزاك ، برغبتهم في الدقة المفرطة في الافكار اكثر منها في الشكل ، ولم يتخلوا عن الدقة في الشكل كذلك ، لان بلزاك كان قد رأى بالضرورة ان رقة التحليل تجر حتماً الى رقة التعبير . الا انهم يمثلون سداً حديداً بالنسبة للتيار الانساني القديم ، مادعاهم انهم يتلقون مبادئهم من الأوساط الارستقراطية والانيقة في العالم ، اي من الذوق النسائي ، لا من التقاليد القديمة . وهم يظهرون بمظهر المستقلين في مطالبتهم بحق التكلم بأسلوب يختلف عن اسلوب غيرهم من الناس ، ويخلطون بطريقة تشير الدهشة بين الحرص والجرأة ، الحرص بالنسبة لقواعد اللغة ، والجرأة بالنسبة للفردات . ان نصيبهم الاكبر والاكثر ديمومة ، هو انهم وجهوا الادب نحو النساء والصالونات ، وانهم انحرفوا به عن العلماء والأخصائيين ، وانهم اعطوا ادبنا هذه الصفة الدنيوية التي احتفظ بها طويلاً .



كان الشعور بالحاجة الى أدب هزلي صريح سائداً في فرنسا ، وقد اشتد هذا

الشعور الى درجة لم يستطيعوا معها ان يتخلوا عنه . وبدا ان لا شيء مما نادى به رونسار ، وكذلك ماليرب وبلزاك ، ينصح بهذا التخلي . ولم يعد يرضي الكتاب الهزليين انهم يثيرون الضحك في مؤلفاتهم ، فطالبوا بوضع نظريات تبرر نتائجهم .

ولقد حاول بلزاك نفسه ان يضع حدوداً للأسلوب الهزلي ، فتباهى « بالاحتفاظ ببعض الاعتدال بين التساهل الكبير والتشدد الكبير » ، لأنه ، وان كان « لا يوافق على الذوق العامي السيء فهو ليس عدواً لجميع مسراته » ، وان كان لا يقبل ان يجعل الكاتب من الهزل اختصاصه وانشغاله الوحيد فانه يسمح بهذه الاجازة للهو ، كما تسمح الكنيسة باللهو السمج في الماسخر (الكرنفال) . فهو يستنكر اذن كثرة المؤلفات الهزلية اكثر مما يستنكر سماجتها .

ولكن « داستوسي » ، السيد في هذا النوع ، يدافع عن اختصاصه ، ويعتبر انه يمكن المحافظة التامة على الفن في الكتابات الهزلية ، وانه يوجد « هزل لطيف ... هو آخر جهد للخيال ، ومحك للفكر اللامع » ، من النوع الذي يتطلب عبقرية خاصة نادرة الوجود في فرنسا . واعتبر الهزل شكلاً من اشكال الخيال ، وليس اسلوباً ، وانه يمكن تحقيق مثالية هذا النوع دون اللجوء الى استعمال اللغة السوقية ، أو اللهجة العامية . فضلاً عن ان هذا النوع من الأدب « يخضع لقوانين اقصى مما تفكر » لا تختلف عن قوانين الأنواع الكبرى بالنسبة « لصفاء اللغة ، والأداء ... وقوة التعبير ... » وبالنسبة للإيجاز ، وحتى هذه السرية « حيث المعنى الخفي هو افضل من المعنى الحرفي » .

وهكذا ارادوا ان يوجدوا قوانين ونظرية تعتمد على المنطق ، بقدر الامكان ، للنوع الذي بدا انه اكثر حرية ، واكثر استقلالاً وبعداً عن كل قيد . وهذه الحاجة الى التشريع في مجال العمل الادبي ، والتي يعود تاريخها الى سنة ١٥٥٠ كما رأينا - فرضت نفسها على الجميع ، وهذه الفكرة الجديدة تشربتها جميع العقول . اما القانون الذي يضبط اكثر الانواع حرية ، فهو كقوانين الانواع

الكبرى ، مبني على العقل ، وعلى احترام اللغة والاسلوب ، هذه القوانين الكبيرة للاتزان والوحدة في كل عمل فني . من هذا نستطيع ان نلم بالتقدم الكبير ، الذي احرزه مفهوم الفن ، طوال خمس وسبعين سنة ، عند الشعب ولدى جميع الكتاب .



ان معارضة المذهبين لم تتمثل فقط - وقد رأينا باي تحفظ وبأي حذر - بالمستقلين ، امثال رينيه ، والمتكلمين ، وبالهزليين . فلقد احتج غيرهم على قواعد المسرح او تقاليده ، وسوف نرى ذلك فيما بعد ، عند التكلم عن النظريات المتعلقة بهذه الانواع . ولنسجل هنا فقط ان بعض الكتاب ، باسم حرية الخيال والتقدم ، ونساء هذا العالم والحق في اضحاك الناس ، حاولوا التخلص من التير الذي فرض على الفن باسم كمال محدود ، فخنقت اصواتهم وخضعت هذه المؤلفات المعترف بها في القرن السابع عشر للنظام الذي طالب به ماليرب ، والمحت اكثر العبقريات موهبة امام هذه القوانين قبل ان تفجرها . فلماذا هذا الفشل ؟ لان الذكرى المبهمة لادب العصر الوسيط بقيت كذكرى لعصر بربري يجب ابعادها قبل كل شيء وما كان يبدو جديداً في الواقع ، كان العودة الى الاقدمين ، وما كان يبدو حرية حقيقية كان النظام الذي اختير بجرية ، والخضوع لقواعد 'قبلت طوعاً ، كذلك التي يعرف المواطنون الاحرار كيف يعطونها لانفسهم .

الفصل الرابع

تكوين المذهب الكلاسيكي

كانت جهود رونسار وماليرب وبلزاك مثمرة جداً ، ولكنها لم تكن كافية . كانت جهوداً مبعثرة ، وكثيراً ما كانت متناقضة . وكانت وحدة فرنسا الاخلاقية والاجتماعية والسياسية ، في القرن السابع عشر ، تطلب نظيراً لها في حقل الفن . فشعر الجميع بالحاجة الملحة الى مذهب متين ، صالح لجميع الأنواع الادبية ، ولجميع الطبائع ، الى شمول في الفن . إن البروتستانتية تحولت في الدولة الى وضع استثنائي ، فوجب كذلك عزل المستقلين في الادب ، وتقديم عقيدة شاملة للكتاب . وسعياً وراء تحقيق هذا الهدف عمل جماعة من العلماء وإن كان أكثرهم شعراء ، فما كانوا ابداء فنانيين ، بل جاليين ، مجتهدين ، ومفكرين ، فكانت العودة الى دراسة بحاث رونسار ودي بلييه وماليرب ، والى إسناد ما كان باقياً من تأكيداتهم الى من هم أكثر منهم سلطة وقبولاً ، بإدخالها في نظام أكثر اكتمالاً . ولنسجل كواقع ان الامر كان يتعلق بالشعر خاصة ، اما انواع النثر ، وقد كانت أقل تحديدًا بيوهرها ذاته ، وأقل استهدافاً لعلم الجمال التقليدي ، فقد خضعت بشكل طبيعي للقوانين العامة التي تحكم الانواع الشعرية . وفضلاً عن ذلك ، يمكننا ان نلاحظ ان المشرعين الذين سنتكلم عنهم ، قد وجهوا

اهتمامهم بصورة خاصة الى العمل الأدبي ، وتركوا التعبير جانباً . ان نظرية الذوق الادبي لم تتضح الا في نهاية العصر ، ولم تتخذ كل أهميتها الا في القرن الثامن عشر .

اما الجديد في طريقة هؤلاء المشرعين فيقوم أولاً على عدم التنقيب عن القواعد في اعمال الاقدمين الفنية ، بل في البحث عنها في كتاباتهم النظرية ، وبعد استخلاصها ، كانوا يسمون الى اعلانها ، والى تبريرها بأمثلة من هذه المؤلفات . اما فيما يتعلق بالعمل « الدوغمائي » ، فان الإسبان والإيطاليين كانوا قد سبقوا أسواطاً واسعة في هذا المضمار ، فوجهنا انظارنا باتجاه الإيطاليين .

وكان النقاش في اسبانيا قد استمر منذ سنة ١٥٩٦ الى سنة ١٦٤٠ حول قواعد الانواع وقوانين الشعر العامة ، غير ان المشرعين الاسبان لم يكن لهم أي تأثير على المشرعين الفرنسيين ، لأنهم لرغبتهم في التدقيق بين القواعد المكتشفة عند أرسطو ، وبين ادب عصري غني بالروائع الادبية لم يستطيعوا ان يخلقوا طريقة متجانسة .

ونستطيع القول على الفور : ان المشرعين الفرنسيين يدينون للإيطاليين بكل شيء . والواقع ان هؤلاء كانوا قد سبقوا بمائة سنة تقريباً ، وكان المصدر الوحيد لأفكارهم كتاب « الشعر » لأرسطو ، الذي ترجم الى اللاتينية سنة ١٤٩٨ ونشر باليونانية سنة ١٥٠٣ . وابتداء من سنة ١٥٢٧ تتسبعت طبعات مؤلفات أرسطو الاصلية بوفرة ، وكثر التعليق عليها ، واستمر ذلك حتى سنة ١٦١٣ . وسيطرت ثلاثة اسماء : « فيدا » و « سكاليجر » و « كاستلفرو » . فهؤلاء ، مع آخرين غيرهم ، هم المعلمون الحقيقيون بالفعل ، الذين سمحت دروسهم ، بإقامة مذهب كلاسيكي في فرنسا .

تكونت الفكرة الجمالية الايطالية حول أرسطو ، وبشبه إجماع على احترامه ، اخذ الفرنسيون يفتشون لدى المشرعين والمعلقين الايطاليين عن اسس

المذهب . ويجب الا نفى ان شهرة أرسطو في الفلسفة كانت كبيرة ، وقد سيطرت اكثر من غيرها حتى بداية القرن الثامن عشر . فكان من الطبيعي ان تكتسب صفة القانون قواعد ادبية صدرت عن اكبر المفكرين . وبمقارنة هوراس بأرسطو نجد ان تأثير ذلك كان ضئيلاً جداً ، فقد اخذوا عنه بعض الصيغ ولم يلقنوا فكرته في صميمها .

ولقد درس الفرنسيون باعثناء المؤلفات الرصينة التي جمعها الايطاليون في خلال القرن السادس عشر ، ولم يتعرفوا الى أرسطو الا عن طريقهم . ومن مجموعة غامضة غالباً ، ومعقدة دائماً ، توصلوا في مدى ثلاثين سنة تقريباً (١٦٣٠ - ١٦٦٠) الى تكوين هيكل مذهب متجانس ، ليعطوا جواباً عن جميع المسائل ، وتعلقوا بمبدأ عظيم واحد : هو العقل . وكان كبار العمال في هذا البناء هم : « شابلان » ، « دوبينيك » ، « لامسنارديير » ، « الاب رابين » ، و « سكوديري » ، و « فوسيوس » ، المشرع الهولندي الكبير ، الذي ظهر كتابه « الفن الشعري » باللغة اللاتينية ، سنة (١٦٤٧) ، ففُسر وُدرس ، وقُدِّر كأفضل المؤلفات الفرنسية في النقد ، والى فوسيوس نستطيع ان نضيف « الاب لوموان » ، وان كانت نظرياته اقل اتساعاً ، والاب « فافاسور » ، وسيظهر « كورنيل » ، بوجه معارض ، ولن يكون « بوالو » ، سوى كاتب ذي موهبة عظيمة ، هبط بهذه المبادئ وجعلها في متناول الجميع .

بقي شابلان عند اغلب الناس موسوماً الى الابد بالسهام التي وجهها اليه بوالو ، خاصة في ما يتعلق بأسلوب ملحمته الفاشلة « *La Pucelle* » . ونحن ، اذا ما اعتبرنا فيه الناقد لا الشاعر ، حظي بمكانة مرموقة من احترامنا ، ونحن لا نفيه حقه مهما بالغنا في تقدير دوره . فمنذ سنة (١٦٣٠) ، كان اول من وعى وعياً تاماً ، المبادئ الكبرى للمذهب الذي سيتكون . ومنذ سنة (١٦٣٠) بدأ بنشر هذا المذهب في المجتمع الادبي ، ولقد تمكن من القيام بدور الداعية ، على اكمل وجه ، لأنه كان في الوقت ذاته بمخائنه ينحني امام علمه العلماء ، ودينوبياً

كثيره ، وقد فتحت امامه الصالونات ، بانتظار ان يصبح ، على شكل ما ،
الممثل الرسمي للأدب لدى السلطات ، وموزع المرتبات ، ومقدر الاستحقاقات .
ومن مختلف مؤلفاته ، حيث يعبر عن آرائه في النقد تنبثق بعض المبادئ
الاساسية للمذهب الكلاسيكي : « احترام القاعدة ، عبادة الاقدمين وعبادة
العقل ، مفهوم الشعر النفعي ، مبدأ العقل ، قاعدة الوحدات » .

ونشر « لا مسنارديير » سنة (١٦٣٩) الجزء الاول من كتابه « الشعر » ،
المتعلق بالمرح ، اما الاجزاء الباقية فلم تظهر للوجود ، فكان معها حاذقاً ،
اثبت بقوة ، معرفة اللياقة الادبية ، وقام على الاخص بنشرها .

وكان « سكود يرني » بحساسة بدون تحذلق ، ودينويوا يتمتع بشهرة كبيرة
كشاعر ، فكان الداعية البغور لقاعدة الوحدات ، ومن اجلها شن الحرب على
كورنيل ؛ « ان العلاقات بين الشعر والتاريخ ، وبين المعقول والمدهش ، وبناء
القصيدة البطولية بشكل عام ، هي التي تلفت انتباهه بنوع خاص » .

أما « دوبينيكا » ، فانه لم يشرع إلا في حقل المسرح . ولكنه بدلاً من ان
يهتم بالنظرية المجردة لنوع معين ، سعى الى تعليم مهنة . فوضع كتابه « ممارسة
المسرح » ، حوالي سنة (١٦٣٧ - ١٦٣٩) ، ولكنه لم يُنشر الا في سنة (١٦٥٧) .
إن دوبينيكا هو اول تقني للمسرح في فرنسا ، بالرغم من أنه لم يكن هو نفسه رجل
مسرح ، ولم يؤلف سوى مأساة واحدة ، كانت فاشلة في تطبيق نظرياته . انه
يعتني بالتفصيل الموضوعي الذي يستخرجه بحذاقة من المبادئ الكبرى المجردة ،
التي كان يعرفها جيداً ، ويساند بذلك فائق المبدأ بالتجربة .

ونشر الاب لوموان سنة (١٦٥٨) « دراسته للقصيدة البطولية » مفتتحاً بها
ملحمته (القديس لويس) ، التي نشرت افكاراً جديدة عن الفن الملحمي ، كانت
فيها مضى مقنّعة اكثر منها سافرة في المؤلفات القديمة والمنفّسة .

والى هؤلاء الكتاب الذين كانت لهم الأهمية الاولى ، يحذر بنا ان نضيف

اسماء اخرى كثيرة ، ليدرك القارىء بأية قوة اندفعت الاوساط الادبية الى العمل لتكوين المذهب الكلاسيكي . فباستثناء بذاك الذي اشترك في النقاش الذي دار حول مأساة « السيد » ، والذي ما فقء في رسائله يصدر الاحكام في ما يتعلق بالعمل الادبي ، يجب ان نذكر « كوالتيه » و « خطبه » و « بحاثه » ، و « مدرسته لربات الشعر » ، و « كوراس » ومقدماته في ملاحه المقدسة ، وديميه خليفة رونسار والمدافع عنه ، ولكنه كثيراً ما كان نبي المذهب الجديد في كتابه « اكاديمية الفن الشعري » (١٦١٠) ، و « سارازان » و « خطابه عن المأساة » (١٦٣٩) وديماريه دي سان سورلان ، الذي سنلتقي به في كلامنا عن الاسطورة في المسرحيات المسيحية ، والاب لامي « وتأملاته الجديدة في الفن الشعري » (١٦٧٨) و « ميناج » ، والاب رابين .

ولقد استقى هؤلاء النقاد جميعهم من ينبوع واحد هو « كتاب الشعر » لأرسطو . ولو كان هذا العمل الادبي قد عُرف مباشرة في فرنسا ، وفي عريه البدائي ، لكان وجه الادب الفرنسي ، او على الاقل مثاله النظري ، قد اتخذ انجهاً مغايراً . ولكن ، عندما اخترقت معرفته حدود فرنسا ، في اواخر القرن السادس عشر ، كان النقاد الايطاليون قد درسوه دراسة ضافية ، وحلّوه و اضافوا اليه ، وشوهوه في بعض الاحيان . فكان عمل النقاد الفرنسيين ، هنا ، كما كان دور الكتاب الفرنسيين غالباً ، في ان يصفوا ، وينسقوا ، ويمهدوا ، وينظموا ، ويوضحوا ، ويعرضوا ، وفي ان يستخرجوا المبادئ الكبرى ويقترحوا وجهات نظر جديدة . لقد اهتم المشرعون بالمبادئ في الواقع ، ولم يدع احدهم معالجة الاسلوب او التعبير ، وبدا لهم انه قبل البحث عن حسن الكلام ، ينبغي الاهتمام بالبحث عن مبادئ العمل الفني . وقبل دراسة تناغم الالوان في تجميل الغرف ، أليس من الاهمية بمكان ، أن نكون على معرفة تامة بالقوانين الهندسية الكبرى ، لاقامة البناء على اسس متينة ، وتنظيم الغرف بأسلوب يتكون اترباً ما يكون الى المنطق ؟

وقد يقال: ما هو مكان بوالو في كل هذا ؟ فنحن لم نجد نأتي على ذكره .
ذلك لاننا اذا ذققنا في فحص افكاره عن كذب ، وجدنا انه لم يقل شيئاً لم
يقله من سبقوه ، وانه لم يكتشف شيئاً في حقل المبادئ ، وانه خاتمة وليس
تمهيدا . ولكن هذا كله لا يسيء الى عبقريته في التعبير ، اذ قد جعل الناس -
طوال قرنين كاملين - ينسون الذين سبقوه ، لانه عرف كيف يعبر بطريقة
افضل عن جوهر ما قالوه ، مضيفاً الى المبادئ التي عرضوها قواعد الذوق التي
كانت الحاجة اليها ماسة .

الفصل الخامس

مبادئ المذهب الكلاسيكي الكبري

ان اقدم المبادئ على الاطلاق ، ذاك الذي جعل الكتاب الكلاسيكيين ، يشعرون بأن مشرعي البليياد هم اسلافهم الحقيقيون ، هو مبدأ تقليد الاقدمين . ولقد كان الدافع لهذا التقليد - بالنسبة للبليياد - هو الاعجاب بالكمال الفني ، هذا الاعجاب الذي كان نتيجة طبيعية لمعاطفة تلقائية . ولكن المذهبيين الكلاسيكيين ارادوا ان يحددوا لهذا الاعجاب اساساً عقلياً ، فبرروه بقولهم اذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة ، فإن الطبيعة في الواقع لا تقلد مباشرة ، لانها لا تستطيع ان تقدم نموذجاً يتضمن التقاطيع الكاملة والمترنة التي تؤلف الجمال . ولقد قام الاقدمون بعمل الاختيار والتأليف ، فالطبيعة اذن هي التي نجدها والتي نقلناها عندما نقلدهم . ووجد آخرون مبرراً لتقليد الاقدمين معتمدين على هذا الواقع ، هو ان قيمتهم قد رسخها الاعجاب الشامل لدى جميع الاجيال والبلدان . واننا لنلمس هنا ، محاولة الكتاب في النصف الاول من القرن السابع عشر ، في التوفيق المنطقي بين اثنين من هذه المبادئ على الاقل ، هما تقليد الاقدمين وتقليد الطبيعة . ونستطيع ان نخمن كذلك شدة الخطر التي يتعرض له البناء بمجموعه ، بسبب الانتقادات التي كان يوجهها الى الاقدمين انصار

المجددين ، اذ ان الكشف عن وسطية الاقدمين هو احداث ثغرة في غرفة اساسية من البناء .

كذلك ، لم يكن مبدأ التقليد هذا قط أعمى ، ولقد اعترف مشرعو التقليد جميعهم بضرورة الاختيار . وكتب دوينياك : « اريد ان اقترح اتخاذ الأقدمين نماذج في الاشياء التي صنعوها بطريقة معقولة » . فبدأ العقل ومبدأ التقليد ما زال مترابطين منطقياً ، واللباقة الادبية التي يعتبر احترامها احد قوانين العمل الادبي ما زالت تفرض تمييزاً في ما ينبغي تقليده ، ولم يفكر احد بالتضحية بها ، وان هذا الجهد جديد في التجميع والتنسيق . وكان من نتيجة هذا التمييز تفوق اللاتين على الإغريق : فرجيل على هوميروس ، وسينك على سوفوكلس ، وفيما بين اللاتين انفسهم تفوق سيرانس على بلوت .

ان تقليد الاقدمين هو المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي ، لأنه فرض على الكتاب الاهتمام بالفن ، الذي هو بالفعل الفتح الكبير لعصر النهضة ، ثم العصر الكلاسيكي ، وهو النقطة الهامة التي هي نقطة اتصال هذين العصرين عن العصر الوسيط . وبواسطته تمكن القرن السابع عشر من ان يكون استمراراً للقرن السادس عشر . ولولا هذا المبدأ ، لما تمكن اكثر الشعراء موهبة حتى ولو كانوا على دراية بأفضل طرق التأليف والابتكار ، من إعطاء مؤلفاتهم هذا الكمال الفني الذي يصنع مجدهم الاساسي .



ان علاقة العبقرية التي هي موهبة الفنان الطبيعية ، بالفن ، أي بمجموعة قواعد ينبغي ان تكون نتيجتها الجمال ، هي مسألة رئيسية حاول جميع المشرعين إيضاها . فالعبقرية ضرورية ، وشابلان نفسه ، وان لم يكن موهوباً كشاعر ، يمتزف بأن لا بد للشاعر من العبقرية ، والعبقرية تعني الخيال والالهام . ولكن العبقرية وحدها ليست بكافية ، بل يجب ان تضيف إليها الفن . وقد كتب

الشاعر الماسوي «ماردي» (١٦٢٦) معبراً عن جميع آراء المشرعين الكلاسيكيين فقال : « كل من يتوهم ان الميل مجرداً من العلم ، يمكنه ان يصنع شاعراً جيداً ، يكون معوج التفكير » . واذا كان لا بد من الاختيار بين الموهبة الطبيعية والعمل التقني المكتسب ، فان البعض أمثال «ميريه» ، «وسان آمان» ، «وراكان» ، «وسفريه» ، «والاب رابين» يعتبرون ان الشاعر الجيد ، في المؤلفات القصيدة على الأقل ، يمكنه الاستغناء عن العلم اكثر من استغناؤه عن الموهبة . ولكن الاكثرين على يقين من ان « الفن وحده هو الذي يؤدي بالتنتاج الانساني الى كماله » . ويمكن أن يطبق على جميع الانواع الشعرية مثل احد المشرعين الذي وضع على لسان أبولون ، إله الفن والشعر ، هذه الكلمات :

« انه لشيء لم يستخوه جيداً في اذهانهم ، انه يستحيل عليهم بدوني ان ينظموا الشعر الجيد . فضلاً عن انهم متأكدون من اني مجبر على خدمة كل الذين يستنجدون بي في الوقت المناسب ، وانه يكفي ان انفخ في آذانهم ليصيروا شعراء ... انتظر من كل الذين يتعاطون الشعر الملحمي ، ان يستعدوا لذلك باكراً ، وان يحفظوا غيباً كتاب «الشعر» لأرسطو ، وهوارس ، وسكاليجر ... والا ينادوني الا بعد ان يضموا قصيداً جيلاً ، ليطلبوا مني القوة على تنفيذه . عندئذ اساعدهم بكل قوتي ... »

وادعى المشرعون قبل سنة (١٦٦٠) ان الموهبة الطبيعية والعمل التقني ليسا بكافيين ، فينبغي ان تكون القصيدة ، في الانواع الكبرى خاصة ، مليئة بالمعرفة . فان شاعراً ملها ، متمكناً من قواعد فنّه ، لا يقدم الا عملاً فارغاً . فوجب ان تضاف المعارف : التاريخ ، السياسة ، العلوم الطبيعية . ولم يطلب من الشاعر الا فيما بعد ان يكتفي بإظهار معارفه العامة ، التي هي بمستوى « الرجل الشريف » وان يتحفظ في عرض معلوماته .

واذا كان مبدأ تقليد الاقدمين يعود في اصله الى رونسار ، فان فكرة تفوق

الفن على العبقرية تتحدر من ماليرب . وقد دمج المبدآن كلاهما في النهج الكلاسيكي . وفي العصر القديم ، وحتى في العصر الوسيط ، كان عدد الشعراء الموهوبين كبيراً ، ومع ذلك فقد كان فشل هؤلاء الشعراء واضحاً ، لأن تقنياتهم الشعرية كانت ناقصة . لهذا اصر مشرعو القرن السابع عشر بالاجماع تقريباً ، على ضرورة تربية تقنية طويلة . وما كان يمكن التضحية بالمعرفة الفنية لأنها كانت حديثة جداً ، ولا نستطيع ان نؤاخذ هؤلاء في كلامهم لأنهم اخذوا بعين الاعتبار عقلية عصرهم .



كان الفن بالنسبة للجمالين في القرن السابع عشر ، مذهباً متيناً ومتماسكاً قبل كل شيء ، هيكله « القواعد » . وكان هنالك إجماع على وجود قواعد ، وقواعد مجردة . وهذه فكرة جديدة لم يطبقها رونسار وماليرب الا في حقل محصور للبيان . وقد رسخ الاعتقاد بوجود قواعد صارمة في العمل الفني ، وخصوصاً في خلال الجدل الذي ثار حول مأساة « السيد » (١٦٣٧ - ١٦٤٠) . وفي سنة ١٦٤٠ ربحت المعركة ، ومنذ ذاك أصبح « الفنان اسير قانون لا يتغير » وفي سنة ١٦٤١ كتب « سكوديري » :

« لا أدري اي نوع من الاطراء اعتقد الاقدمون انهم يفقد قونه على ذلك الفنان ، الذي اذ رأى انه لا يستطيع انهاء عمله الفني ، فرمي اسفنجته على اللوحة صدفه فانتهى العمل ، ولكنني مقتنع ان هذا النوع من العمل لا يلزمني . ان الاعمال الفكرية هي اسمى من ان نسلم قيادتها للصدف . وربما كنت أفضل ان يقال عني اني فشلت عن معرفة مني على ان يقال اني نجحت على جهل مني » .

ولسوف نرى انه سيكون لكبار شعرائنا الكلاسيكيين مفهوم للقواعد

أكثر تحرراً ، لا باسم الحرية الكاملة للعبقريّة ، بل تقيداً بقاعدة جديدة هي مراعاة أذواق القراء . ولكن قبل سنة (١٦٦٠) كان كورنيل ، قد احتج على هذه القاعدة ، وكان احتجاجه شاذاً ، وكانت فرنسا في جميع الميادين ، قنّادي بالطاعة والنظام . ولم ينجُ الحقل الأدبي من هذه الرغبة ، ولعبه شابلان ، في الأدب الدور الرئيسي الذي لعبه ريشليو في السياسة .



إن القواعد هي التي تعطي العمل الفني شكله ، وعلى الطبيعة ان تقدم له المادة . وبتمبير آخر ، ان القاعدة الاولى ، دون منازع ، هي ان على الفن ان يقلد الطبيعة ؛ وهي قاعدة يمكن ان تبدو شاملة وواضحة ، طالما لم يكن عندنا - على الأقل - مدرسة أدبية ترفضها . وقد ادّعى المتكلفون انفسهم أنهم طبيعيون ، اي أنهم يصفون الطبيعة . وإن قسماً كبيراً من الأدب في الحقبة التي تمتد من سنة (١٦٠٠ - ١٦٦٠) يبدو لنا « طبيعياً » ، لانه يصعب جداً الاتفاق على ماهية « الطبيعة » التي يجب تقليدها . فاذا كان المعاصرون يجدون في « كلالى » ، (١٦٦٠) طبيعية مدهشة ، لانها تصف « الأشياء ... العادية » ويُجلّسون في « مدرسة النساء » (١٦٦٢) « صورة مدهشة لما يحدث كل يوم » فان الاجيال السابقة كانت تدخل في فكرة « الطبيعة » هذا نفسه الذي هو شاذ .

وهذا التقليد « للطبيعة » ، هل سيكون دقيقاً وثاماً كصورة ؟ كلا . عليه ان يستخرج تقاطيع « الطبيعة » الغامضة مما يشكل جوهر الشيء ، وأن يعطي صورة كاملة ، ان سيئة وإن حسنة ، لطبع لا يقدم لنا الواقع صورة واضحة عنه ، كما يجب أن تعزل وتستخرج الصفة المميزة لتبقى وحدها . وعلى بليلة الحركات الطبيعية في النفس ان تفسح المجال امام النظام الضروري الذي يحصل هذه الحركات مدفوعة في فكر القارئ أو المشاهد . ومع ذلك ينبغي

وجود بعض التعابير القوية التي تشعر بالاضطراب دون ان تنقله . فعلى الفنان اذن ان ينظم وان « يزين » باستمرار ، او ان يبالغ في الوصف لجعله مطابقاً للطبيعة .

أو هل ينبغي تمثيل « كل » الطبيعة ؟ كلا . يجب ان نتقي ما هو جميل فيها ، ولو كان ذلك خفيفاً ، مما يؤدي الى التحام الفكر والقلب ، وأن نترك جانباً ما هو في ذاته ، دنيء ، وسافل ، وسمج ، وخفيف ، وممسوخ . فضلاً عن ان الغرض الحقيقي للفن في ميدان الطبيعة الواسع ، هو الانسان ، بصفاته وعاداته ، وأهوائه ، وبكلمة واحدة ، علم النفس . أما العالم الخارجي فيترك جانباً :

« إن خطاباً لا يتحدث الا عن الغابات والسواقي والحقول والمروج والحدائق يشعرتنا بالملل ان لم يكن فيه ملاحظة كلية الجدة ، أما الكلام عما هو انساني كالليل والعطف ، والحنان ، فمن الطبيعي ان نجد له صدى في نفوسنا . طبيعة واحدة تنتجها وتستقبلها ، فتعبر بسهولة من الناس الذين تمثلهم الى أناس نرى أننا نمثلهم » .

إن المشرعين الذين يبنون المذهب الكلاسيكي يرفضون كلهم تقريباً مفهوم فن واقعي يكون نسخة طبق الاصل عن الطبيعة ، ومفهوم فن طبيعي لا غرض له سوى الطبيعة في كليتها . فعلى الفن ان يعزل غرضه وأن يستخرج منه التقاطيع الأساسية ، الأوفر جمالاً على الأخص ، اكثر مما يستخرج منه الجوهر ، وينبغي - حسب قولهم - تجميل الطبيعة قبل وصفها .



ان العقل هو من بين أحد المبادئ الكبرى في المذهب الكلاسيكي . ومن بين الآراء التي ذكرناها واحد صدر عن رونسار ، وآخر عن ماليرب ، والثالث عن أرسطو ، والرابع عن هوراس . أما مبدأ العقل المنسوب اصطلاحياً الى أرسطو

فقد أصبح العدو للدود ، للأرسطوطالية ، وأصبح المبدأ الجديد الذي قطع العلاقة نهائياً مع العصر الوسيط ومع المدرسة اللاهوتية والفلسفية . وقد توصلوا بتعايل جدلي ، الى توحيد مبدأ العقل مع المبادئ الأخرى . والحق يقال انه في نهاية القرن السابع عشر بدا واضحا ان مبدأ العقل يحمل في ذاته بذرة خراب المبادئ الأخرى .

والواقع ، ان العقل ، في ميدان الفن ، هو ما يعارض الخيال ولعبة الالهام الحرة . ومنذ سنة (١٦١٠) رفعه ديميه الى المركز الاول في الخلق الشعري ، قبل ان يرفعه اليه ديكاوت في الفلسفة ، فباسم العقل يحكم النقاد على الأدب ، وتحتمل لوائه ينتظم دون تردد كل الذين يناضلون في سبيل شعر جيد . الا أن عبادة ارسطو تشترط مبدأ آخر مختلفا كل الاختلاف ، هو مبدأ احترام التقاليد ، مبدأ السلطة ، وقد اخضعوه بعد سنة (١٦٠٠) لمبدأ العقل الذي كانوا يرجعون اليه كمبدأ اساسي . ولكن هذا التراضي سيذول بعد سنة ١٦٨٠ : يوضع ارسطو في المرتبة الثانية ، ثم يُنسى ، وسيكون عصر النور عصر العقل وحده . ولم تكن عبادة ارسطو تناقض مبدئياً عبادة مبدأ العقل ، وكانت ارسطو ، منذ ان اكتشفوه ، في العصر الوسيط يعتبر « سيداً » لا « للذين يعرفون وحسب » (دانتة) بل للذين يفكرون ايضاً . وبهذا المعنى فإنه يخالف اللاهوت النظري الذي لم يوجه أي نداء للعقل : وكان دور القديس توما في ان يوفق بينهما ، وشيئاً فشيئاً أصبح ارسطو صنماً يعبدونه بدون تفكير . ومنذ سنة (١٦٦٠) صار كبار كتابنا الكلاسيكيين يفضلون ارسطو على العقل ، فيما اذا كان عليهم ان يختاروا بين هذا وذاك . ولنلاحظ هنا ان الأمر لم يكن يتعلق بعقل فردي سمحت به حرية الهام شخصي ، بل بعقل شامل ، لا يخضع لأي تغيير ، شبيه بذاته في كل مكان ، لا يكثرث بالأزمة ، ولا بالأمكنة ، ولا بالعادات ، متمتع بحمال هو في الوقت ذاته شامل وخالد .

أما الدور المنسوب لهذا العقل في العمل ، فيكون أولاً في حصر الخيال

الشخصي ، ان لم يكن في كبح جماحه ، فهو « الحس الجيد » وهو « الحكم » . وقد حاشى الشك حول النتائج التي تترتب على عمل العقل في الفن لشعري ، وكان يجب الانتظار حتى سنة (١٨٢٠) ليظهر الحكم والخيال مرتبطين في تناغم كامل على أكثر ما يكون الكمال . أضف الى ذلك ، وليس هذا اصغر دور ولا أخف خطر للعقل في الحقل الأدبي ، انهم يدعون الحكم على العمل الفني بقياسه الى العقل فقط ؛ فالعقل هو الذي يجب ان يكون الضوء الوحيد الذي ينير طريق النقد ، وهذا يعني انهم يرفضون حق القضاء لأولئك الذين لم يتطور عندهم العقل والحكم بعادة التفكير ، وبالثقافة العقلية . اذن فالشاعر سيكتب للنخبة ، لهذا الجمهور المحدود من « الناس الشرفاء » الذين وحدهم يقدرون الرقعة واستحقاقات الفنان الحقيقية .

ولقد سيطرت عقيدة العقل على المذهب الكلاسيكي ، وسادت جميع العقائد الأخرى ، وسجلت في حقل الفن تطوراً يوازي التطور الذي عانت منه الفلسفة تحت تأثير ديكارت ، وباسم المبدأ نفسه . وهناك أيضاً ، عرف كبار كتابنا الكلاسيكيين ، وهم أكثر مرونة ، لأنهم أكثر فناً من المشرعين الذين سبقوهم ، عرفوا كيف يلطفون من صلابة المذهب ، الذي شاء شابلان ، ان يفرضه وتبعه في ذلك جميع المشرعين ؛ ان سلامة الانشاء ، والاحساس ، والتأنيق الرقيق ، وشطحات الخيال الجامع في بعض الاحيان ، ستصحح مسا في هذه العبادة من عنجهية وصلابة ، وما هو غير انساني .



فالمذهب الكلاسيكي اذن هو أولاً مجموعة من المبادئ الأساسية ، ينبغي تطبيقها لخلق عمل فني كامل على قدر الامكان . فما هو هذا الكمال ؟ ان تحقيق الجمال وحده لا يكفي في نظر المشرعين ، او انه لا يدرك الا اذا كانت له غاية اخلاقية . وبدون شك ينبغي ان يكون العمل الأدبي ممتعاً ، ويزعم بعضهم انه يكفي ان يكون ممتعاً . ولكن معظم النقاد يرون انه يجب ان يكون له « مغزى

اخلاقي . . وخلافاً لرأي ماليرب فانهم ينسبون الى الشاعر دوراً اجتماعياً . ومن ثم اصبح الشاعر مسؤولاً عن التأثير الاخلاقي لعمله ، ولم يعد باستطاعته اهمال هذه الناحية ، فضلاً عن ان العقل لا يستطيع ان يرضي ما هو غير مفيد للروح او للنفس ، فضلاً عن ان مؤلفات الاقدمين تكشف لنا عن رغبتها الملحة في التعليم . وكان كورنيل وحده . ولكن في سنة ١٦٦٠ - هو الذي دعم هذه الفكرة وهي انه ينبغي أولاً ان نعرف كيف نمتنع لنستطيع ان نعلم ومهما كان الامر ، اذا وجب ان نمتنع لنعلم او وجب ان نعلم لنمتنع ، فالواقع ان احداً - ما عدا القصاص « لا كالبريناد » - لم ينكر ان العمل الفني يجب ان يهدف الى غاية مفيدة ، اي اخلاقية .

ولكن كيف نعلم ؟ ايكون ذلك بتصوير الرذائل والاهواء على طبيعتها ، لانه ، حسب دستور ارسطو الشهير ، تستعمل المأساة - دون غيرها من الفنون - « الرعب والشفقة لتطهر من الاهواء التي من هذا النوع » ؟ ان هذا الدستور غامض كل الغموض ، ولم يستطع احد من مشرعي العصر ، ان يلقي عليه الاضواء بصورة نهائية . ايكون ذلك « بأقوال » اي في دساير اخلاقية منشورة في العمل الادبي نستخلص منها الدروس ؟ ولكن هذه الطريقة تبدو مقصودة وفيها الكثير من التحذلق . ايكون ذلك باختيار موضوع وأشخاص يستخلص من سلوكهم درس ضمني ؟ اي بمعالجة موضوع اخلاقي وتصوير اشخاص يتحلون بالفضيلة ؟ هذا ما لن يرضى عنه كورنيل ابداً ، لكن هذا ما سيؤيده معظم معاصريه تقريباً . ابطلب من نهاية القضية - بمثابة على المسرح او مكتوبة - ان تنقل الينا هذا الدرس بمكافأة الاخيار ومعاقبة الأشرار ؟ ان كورنيل يكاد يكون وحيداً في الاحتجاج على هذا الامر . ايكون ذلك بالمثل ؟ اي بالعرض الموضوعي ، بمعونة الاشخاص وما فيهم من الرذائل والفضائل ؟ ان الجميع على وجه التقريب يدعون انه يجب - في جميع الحالات - ان يخفي العمل الادبي خلف مظهره ، مغزى اخلاقياً يكون جوهره ويبرر وجوده .

وهكذا ، فقد جهد الكثيرون من المشرعين ما بين سنتي (١٦٠٠ و ١٦٦٠) على وجه التقريب ، في استخراج الاسس العقلية للمذهب النهائي ، اما من ارسطو - وعلى الاخص ممن علقوا عليه من الايطاليين ، وإما من ملامح الذوق الادبي في عصرهم . فعملوا كفلاسفة وكجباليين ، ولكنهم لم ينجحوا في تفكيرهم نهج الماضي ، بل فكروا للمستقبل ، شاعرين مسبقاً ان ادباً كبيراً سيولد في فرنسا ، فراحوا يهيئون له الطرق بوجدان . واذا ما استداروا نحو الماضي ، فليس بمحاولة عقيمة لفهمه ، بل بفكرة واضحة ان عملهم سيكون فعالاً في المستقبل ، وسيسمح بالوصول الى الجمال الكامل في فن الكتابة . ان اسس طريقتهم في البحث تتماكب تماكباً ملحوظاً . ولن نرى الا بعد سنة (١٨٨٠) جهداً شبيهاً بهذا الجهد ، وكذلك ، فان المشرعين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ، كانوا الى جانب ذلك ، شعراء او قصاصين ، او مأسويين ، فجاءت تأملاتهم اقل صفاء ، وأقل تجرداً من تأملات مشرعي (١٦٠٠ - ١٦٦٠) . ولم يحدث في اي بلد آخر ، ان بذل جهد مخلص كهذا الجهد لاكتشاف الطريق المؤدية الى الجمال الحقيقي . ومهما كانت الحريات الجزئية ، التي مارسها كبار كتابنا بعد سنة (١٦٦٠) ، في تطبيق هذه المبادئ ، فلا يمكن ايفائها حقها في ما كان لها من فضل على كمال اعمالهم الادبية .

والحق يقال ، ان المبادئ التي استعرضناها لم تكن بكافية لتعليم الكتاب واجباتهم . ففي كل صنعة يجب ان نضيف الى التعليم النظري التعليم العملي الذي لا يدعي ان له القيمة الثابتة ذاتها ، التي تستطيع الظروف تعديها لا بل تفرضه فرضاً ، ولكن معرفة التعليم العملي ضرورية للعامل الذي يشتغل ، في الواقع ، في زمن معين ، لأجل جمهور معين ، بمادة معينة . بقي ان ندرس هذه القواعد التي اجمع المشرعون - كما رأينا - على كونها ضرورية ، والتي لم نعرضها بعد في تفاصيلها .



وأول هذه القواعد جميعها هو « المعقول » . وقد كرس ارسطو فقرة في

الفصل التاسع من كتاب « الشعر » اعتمدها المشرعون المعاصرون في توسعهم في هذا الموضوع . وما كم هذه الفقرة الرئيسية :

« من الواضح ان عمل الشاعر ليس ان يقول ما - حدث ، بل ما
كان يمكن ان يحدث ، ما كان ممكناً حسب الضرورة او المعقول .
والواقع ان لا فرق بين المؤرخ والشاعر ، ولو كان احدهما يتكلم شعراً
والآخر نثراً ... ان الفرق الحقيقي هو ان الاول يقول ما حدث ،
اما الثاني فيقول ما كان يمكن ان يحدث ... ان الشعر يعبر خصوصاً
عن الامور العامة ، بينما يعبر التاريخ عن الامور الخاصة . ان العام
هو ما قاله او صنعه هذا او ذاك ، وفق طبعه ، وبحسب الضرورة
والمعقول ، وهذا هو الأساس الذي يعتمد عليه الشعر في وضع اسماء
خاصة . ان الخاص هو ما صنعه « السيباد » او ما صنعه له » .

ان المعقول - وأرسطو يحدده في موضع آخر - ليس هو الواقعي ، ولا هو
ما كان يمكن ان يحدث ، ولكنه ما يُعتقد أن حدوثه ممكن ، فهو اذن
يتوقف كلياً على رأي الجمهور ويمكن ان يتغير .

وكان المشرعون الايطاليون قد عملوا على شرح نظرية المعقول هذه المتميزة
عن الواقعي وعن الممكن ، وعملوا على تحليلها ، والتعليق عليها ، عندما تعرف
اليها مشرعونا ودرسوها من خلالها . ولقد ثبتت شابلان ، بعد ديميه ، القاعدة
وأعطاهما كل قوتها ، بمناسبة الجدل الذي دار حول مسرحية « السيد » التي
حركت افكاراً كثيرة ، ووضعت مفاهيم كثيرة . وقد سفت شابلان كورنيل
كما سفته « سكوديري » لأنه اختار موضوعاً « ممكناً » دون شك لأنه موضوع
تاريخي ، ولكنه غير معقول . وكان شابلان قد حصر قواعد المعقول ، فهو لن
يميز فيما بعد ، الا المعقول « المادي » المتعلق بالحوادث اليومية ، ورفض ذلك
المعقول « المعجيب » الخاص بالاحظاظ الاستثنائية . اما دويينياك فقد عرض
نهائياً سنة (١٦٥٧) وضع المشرعين الكلاسيكيين عندما كتب عن
المسرح يقول :

« إن » الحقيقي ، ليس موضوعاً للمسرح ، لأن هنالك أشياء كثيرة حقيقية يجب ألا ترى ... والممكن لن يكون الموضوع كذلك ، لأن أشياء كثيرة يمكن أن تحدث ... فإذا عرضت كانت مضحكة وخامر الناس الشك في صحتها . إذن ، فليس سوى المعقول وحده يستطيع بحق أن يبني ويدعم وينهي قصيدة مأسوية . ولا يعني ذلك أن الأشياء الحقيقية والممكنة يجب أن تلغى من المسرح ، بل يعني أنها لا تقبل إلا بمقدار ما فيها من المعقول .

لم يكن بين مشرعينا أحد إلا وأراد أن يطبق ما كتبه دويبنياك عن المسرح ، على جميع الأنواع الأدبية الأخرى ، ما عدا كورنيل فإنه زعم وحده أن الحقيقي الذي يحدده التاريخ والأسطورة يمكن أن يكون مادة للعمل الأدبي ، حتى وإن لم يكن معقولاً . وقد كتب بهذا المعنى : « سأذهب إلى ما وراء ذلك ، ولن أخاف من القول أن موضوع مأساة جميلة ينبغي ألا يكون معقولاً ، غير أنه كان وحده في هذا الميدان .

فإلى أي شيء تستند قاعدة المعقول هذه ؟ أن سلطة أرسطو لا تكفي مشرعينا ، وتفاصيل مذهبهم ذاتها تحتاج إلى أساس منطقي . فعلى العمل الأدبي أن يعلم ، ولقد كتب شابلان مستنجعاً : « حيثما يقل الاعتقاد يقل الانتباه والعطف كذلك ، ولكن حيث لا وجود للعطف فلا وجود للتأثر ، وبالتالي فلا وجود للكمال أو لتهديب عادات الناس ، الذي هو غاية الشعر » . أن المعقول وليس الحقيقي هو الأداة التي يستعملها الشاعر للسير بالناس في طريق الفضيلة . أما المعقول في الفن فهو ما يوافق الرأي العام ، ولو بدا خطأ واضحاً في نظر العالم أو البجاجة . من هنا نشأ احتقار هؤلاء المشرعين للحقيقة التاريخية ، أي علم التاريخ . وقد ذهبوا في ذلك أبعد كثيراً من أرسطو ومن علقوا عليه في القرن السادس عشر . ومرة أخرى وقف كورنيل - وحده - يطالب باحترام التاريخ .



لما كان المعقول يقوم على اختيار الحقيقة العادية ، بإبعاد ما هو شاذ ، فلا غرو إذا رأينا الكاتب يفتش عن العام تحت الخاص ، الذي هو شاذ دائماً. وكتب شابلان : « ان الشعر يضع الخاص مراعاة للعام ... تحت اعراض (أوليس وبوليفيم أرى ما هو معقول ان يحدث بشكل عام ، لكل الذين يقومون بالأعمال نفسها ... وكذلك لا اعتبر (إينيه) تقياً ولا (آشيل) غضوباً ... ولا اعتبر ان التقوى وما يتبعها والغضب وتأثيراته هي ما يجعلني افهم طبيعتها فهماً كاملاً. » يجب الانطلاق من الواقعي ، الذي هو خاص ، الى الحقيقي الذي هو عام ، ولقد بذل الرومانسيون جهدهم ليحطموا هذا القانون الرئيسي للفن الكلاسيكي ، ولكنهم لم ينجحوا في ذلك ، اما كتابنا ، بعد سنة (١٦٦٠) فقد طبقوا هذا القانون بدون تحفظ ، وما كانوا يريدون ذلك بالضبط ، مما اعطى لمؤلفاتهم هذا الشكل الشامل ، الذي هو اكثر ألقاب فخارهم صحة وشرعية .



إن ما يجعل الشيء جميلاً في عيوننا ، كما كتب «نيقول» سنة (١٦٥٩) هو : « عندما يكون هذا الشيء منسجماً مع طبيعته الخاصة ومع طبيعتنا » . لقد عبر نيقول بهذا الدستور عن ضرورة اللياقة الأدبية ، التي هي أحد الشروط الأساسية للعمل الأدبي ، بحسب المذهب الكلاسيكي . ان ما تحويه هذه الكلمة من معنى هو على كثير من الاتساع ومن الغموض . وهذه الكلمة التي استعملت كثيراً آنذاك في النقاش الأدبي تمبر على وجه التقريب ، عما نسميه اليوم «التناغم» ، التناغم الداخلي في العمل الفني ، التناغم بين العمل الأدبي وبين الجمهور الذي يتقبله . ولقد حدد ارسطو ، ومن بعده هوراس ، ولكن بصورة اقل كالأ ، فكرة اللياقة هذه ، وقد قسمها الى اربعة اقسام : توافق أخلاقي : ينبغي ان تكون الاخلاق حسنة والاعمال المثلثة اخلاقية ، ويجب ان يكون هناك تشابه بين سلوك الشخص أو طبعه وبين التقاليد ، وعلاقة بين السلوك والطبع أو الوضع ، واستمرار في الطباع خلال العمل الأدبي بكامله .

ولم تتضح فكرة اللياقة هذه في فرنسا ولم تفرض نفسها الا حوالى سنة (١٦٣٠) ، وكان شابلان ايضاً هو الذي طرحها على بساط البحث . ولكن الجدل الذي دار حول مسرحية « السيد » هو الذي حمل النقاد على تمحيص هذه الفكرة الجديدة نسبياً ، وكان « لامناردبير » هو البطل في هذا المجال ، وقبعه في ذلك الآخرون جميعاً . وبشكل عام ، كانوا مسوقين الى نوع من الواقعية التاريخية كانت ما تزال غير كافية ، بسبب الخوف او الجهل ، ولكنها كمقصد كانت واضحة كل الوضوح . انها اللياقات الداخلية .

ومع ذلك ، فان اللياقات الخارجية التي أخذ مبدؤها من نص ارسطو ذاته كانت تستطيع ان تناقض اللياقات الاخرى . والواقع ، ليس من الصعوبة ان نصف كائناً اخلاقياً ، يكون في الوقت الواحد ، موافقاً لعصره وللتقاليد الاسطورية او التاريخية ، وان نجعله في هذا الوصف عبداً لذوق الجمهور ؟ وان ثبتت حقيقته تاريخياً ، الا يصدم جمهوراً هو على جهل تام بالحقيقة التاريخية ؟

ينبغي ان يختار الكاتب من الحقيقة التاريخية ومن الفكرة التي يكوّنها الجمهور عن عصر معين أو عن بطل معين ، وعليه أن يضحى بما هو حقيقي في سبيل ما يظن انه حقيقي . وقد هنا بلزاك كورنيل في رسالته الشهيرة اليه بمناسبة مسرحيته « سينتا » بهذه الكلمات .

« انت ترىنا روما كما يمكن ان تكون في باريس ... وانت المفسر الحقيقي الأمين لروحها ... واضيف الى ذلك انك في اغلب الاحيان مربيتها ، تذكرها باللياقة اذا تسيتها . انت مصلح الزمن القديم اذا كان بحاجة للتجميل او للدعم . وما تفرضه للتاريخ هو دائماً اجمل مما تفرضه منه » .

والواقع ان كورنيل كان بمعالجته الوقائع التاريخية سهل التعبير حقاً ، كغيره تماماً . ولكن ما اراد لذوق معاصريه ان يتبناه هو تلك الوقائع الاستثنائية وليس التاريخ العادي .

ولقد اوصى جميع المشرعين بهذا التوازن الصعب بين الحقيقي وذوق الجمهور ، فوجب تجنب كل حديث بذيء وكل مشهد متعب ومكدر ، والاكتفاء بسرده .
ان قاعدة اللياقة تؤثر في جميع القواعد الاخرى ، التي لا قيمة لواحدة منها ما لم تتلاءم معها ، وهذا برهان جديد على تماسك مجموعة المذهب الكلاسيكي ، وعلى متانة هذا البناء . وهي الى ذلك احدى القواعد الاكثر ظهوراً ، وواحدة من تلك التي تميز العمل الادبي بشكل افضل ، لانها ستطبق باستمرار طوال قرنين كاملين . وبسببها اتخذ الادب الكلاسيكي ، بهذه الدقة ، قالب العصر الذي تطورت فيه . واذا كان هذا الادب قد نضب ، فذلك يعود جزئياً ، الى ان هذه القاعدة لم 'تفهم جيداً في نهاية القرن الثامن عشر وفي مطلع القرن التاسع عشر ، ولم 'تكيف كما يقتضي تعريفها نفسه ، وانهم ظلوا امانة على لياقات القرن السابع عشر (عهد لويس الرابع عشر) بدلاً من ان يصوغوا لياقات جديدة تتلاءم مع عصور مختلفة كل الاختلاف في العادات ، وفي الروح والثقافة .



لكي يكون العمل الادبي مرضياً يجب ان يكون معقولاً ، حتى في ادق تفاصيله ، وشاملاً في وصفه ، ومحترماً لللياقات . وهذا كله ضروري ، ولكنه لا يخلو من السلبية . ولا يمكن لهذه القواعد التي هي حدود اكثر مما هي قواعد ، ان تكون محركاً يثير الاهتمام ، ولن يثير الرغبة الا هذا « المدهش » الذي يثير الفضول او الاعجاب ، اللذين هما محركا هذه الرغبة . فكيف يمكن ان يتلاءم هذا « المدهش » مع المعقول ؟ وعلى اي شيء يقوم اولاً ؟ ان شابلان يشرح ذلك بقوله :

« ان طبيعة الموضوع تخلق « المدهش » بتسلسل اسباب طبيعية ، اسباب لا يفرضها أي شيء خارجي ، فنتج عن ذلك حوادث هي اما غير متوقعة واما غير مألوفة ؛ ويقتج المدهش عن الحوادث عندما يسند المثل مفاهيم وغنى اللغة بشكل ان القاريء يترك المسادة ليتوقف عند التجميل » .

والمدهش كما يقول الاب راين هو « كل مخالف لجرى الطبيعة العادي » والذي يكون غرضه ، وهو يثير الرغبة ، ان يؤثر في القلب ، « ويدفع به الى العظمة » . والواقع ان هذا يظهر خاصة في سير العمل الادبي ، وفي الانواع الكبرى ، كالملحمة والمأساة . اما غير المؤلف ، ان كان عليه ان يدهش ، فيجب الا يبدو مستحيلا ، وعليه ان يبقى في حدود المعقول : العادي او اليومي بالنسبة للبعض ، والشاذ بالنسبة لكورنيل وبعض الآخرين .

ويمكن ان يكون « المدهش » الهيا او بشريا . ففي الحالة الاول يكون الامر متعلقا بنوع خاص ، بمعجزات مأخوذة من الميثولوجيا الوثنية ، او من الديانة المسيحية .

والواقع انه يصعب الاحتفاظ بالتوازن بين المعقول والمدهش ، كما يصعب الاحتفاظ به بين اللياقة والحقيقة التاريخية . والعقل نفسه ، الاساس الكبير للمذهب ، الا يعارض مبدئيا استعمال المدهش ؟ ان حقوق العقل هي من القوة بحيث لا نستطيع ان نحدث فيها الثغرات ، فيكون المدهش - والحالة هذه - هو الضحية . اجل لقد لجأ كتاب الملاحم اكثر من كتاب المآسي الى المدهش ، ولكن على الاخص في ما يتعلق « بالآلات » ، أو بالتدخلات الفائقة الطبيعة ، التي أبعدت تقريبا بعد « ميديه » ، (١٦٣٥) ، ونظر اليها بتحفظ في الملاحم ، وما الآلات في الواقع الا زخرف ؛ ان المدهش لا يشكل ابداً جوهر الكتاب : لان العقل واللياقة يعارضان ذلك .



نفهم « بقاعدة الوحدات الثلاث » وحدة العمل ، ووحدة الزمن ، ووحدة المكان . فرضت الاولى في بادىء الأمر ، وقد عبر عنها ارسطو في كتاب « الشعر » بعد ان لاحظ ان وحدة العمل لا تتم ابداً اذا اعتمد على بطل واحد في الموضوع ، لانه قد يحدث في حياة انسان ما ، حوادث كثيرة متفرقة ، فاستنتج :

« (الخرافة) ... يجب الا تقلد الاعمال واحداً تاماً بشكل تركّز

معه الاقسام بحيث لا يمكن نقل واحد منها او حذفه بدون التأثير على المجموع ، لان كل ما يمكن ان يوجد في « كل » او لا يوجد فيه ، دون ان يظهر ، ليس جزءاً من الكل » .

ان هذه القاعدة التي 'هدمت' ، او التي - على الاقل - أعاد كاستلفترو بناءها على اسس اخرى ، تعرضت اول ما تعرضت له في الثلث الاول من القرن السابع عشر لمناقشات متعددة ، ولم تفرض نفسها حقيقة الا في سنة (١٦٣٥) عندما تولى شابلان مهمة الدفاع عنها ، وقد ساعده في ذلك سكوديري ثم كورنيل ، وحولها لامنسارديير الى قانون سنة (١٦٣٩) وحللها فوسبيوس وشرحها وضبطها سنة (١٦٤٧) . وعلى هذا ، فالعمل الادبي يجب الا يمثل الا عملاً واحداً ، لبطل واحد ، عملاً تكون أجزاؤه المتعددة مرتبطة بكل ، متوافق ومنطقي ، وفي تسلسل درجات من الامة .

واضاف كورنيل الى هذا التعريف سنة (١٦٦٠) وجهة نظر شخصية : هي ان وحدة العمل تتم في الملهاة بوحدة المشهد ، وفي المأساة بوحدة الخطر . ولقد طبقت هذه الفكرة في الملحة وفي المأساة ، ثم ما لبثت ان امتدت الى جميع الانواع الادبية بما فيها « الباليه » والقصة .

فكيف نوفق بينها وبين ضرورة الحوادث العرضية ؟ هذه الحوادث التي لا هدف لها سوى ان تكسو الموضوع ، الرقيق غالباً ، بسبب قاعدة وحدة العمل هذه ، ثم تزيينه بصور مفرحة ومغرية : من وصف ، وحكاية ، وتشبيه . وهذه الحوادث يجب ان تكون مرتبطة بالعمل ارتباطاً تاماً ، والا تنتهي الا في جزء هام من القصة بعد ان تكون تقدمت بها شوطاً بعيداً . ولقد درس المشرعون هذه العلاقات بين الحوادث العرضية والموضوع دراسة دقيقة جداً . ولن ندخل هنا في التفاصيل ، بل نكتفي بأن نلاحظ ما يوحى فحص هذه النصوص ، التي هي عديدة ودقيقة معاً . ابدأ لم يسبق للفكر الانساني ان درس بمثل هذا الاعتناء

شروط الخلق الادبي ، ولا دخل في تفاصيل اكثر دقة .



وكذلك ولدت وحدة الزمن في ارسطو الذي اعلن : « ان المأسة تبذل اقصى جهدها لتحصّر في دورة الشمس ، او على الاقل ، لتتجاوز قليلاً هذه الحدود . ماذا نفهم من ذلك ؟ اربعاً وعشرين ساعة متتابعة ؟ ام نهراً من اثني عشرة ساعة ؟ الا يكون الكمال في الايدوم العمل الا مدة التمثيل ؟ ان المعقول - على كل حال - يطلب الا يوجد تفاوت بين مدة العمل والتمثيل . وبالمقابل ، ان ارسطو لم يذكر شيئاً يتعلق بوحدة المكان . ولقد اوصى بهذه الوحدة سنة (١٥٥٠) المشرع الايطالي « ماجي » الذي استخرجها من وحدة الزمن ، فاذا كان وقت العمل قصيراً ، فان الامكنة التي يحدث فيها لا يمكن ان تكون بعيدة بعضها عن بعض . وفي سنة (١٥٧٠) لم يزد كاستلفترو شيئاً على ذلك .

نرى في فرنسا ان الوحدات « التي كان المثقفون قد اطلعوا عليها آنذاك قد قدمها ميريه للجمهور للمرة الأولى في « سيلفانير » (١٦٣٠) ... وهكذا ، فان الباحثين هم بدون شك ، اول من فتش عن القواعد لدى المشرعين الايطاليين . ولكن لا بد ان شاعراً كان قد درس على الشعراء الايطاليين ، هو اول من طرح هذه المسألة على الجمهور . وفي سنة (١٦٣٠) تبنى شابلان قاعدة الاربع والعشرين ساعة . وقد كتب الكثيرون في مناهضة هذه القاعدة او في تأييدها ما بين عامي (١٦٣٠ و ١٦٣٨) فكان النصر لهذه القاعدة ، وكانت النتيجة : ان المأسة التي كانت الدراما الراعية تنافسها في النجاح ، قد تكيّفت مع هذه القاعدة بشكل افضل ، فكسفت نهائياً منافستها . اما قاعدة وحدة المكان فلم تعتبر ملزمة الا ابتداء من سنة (١٦٣١) ، ولكنها لم تؤخذ بكل تصلبها ، فالمكان الوحيد يمكن ان يكون جزيرة أو مدينة أو مقاطعة ، وحتى بحسب كورنيل (١٦٣٤) « الأمكنة التي يستطيع الذهاب اليها في اربع وعشرين ساعة » . وكان شابلان هو الذي اعطاها كل صلابتها سنة (١٦٣٥) ، فأصر على منع كل تفسير في

« الديكور » ، ولقد ادى انتصار وحدة الزمن اخيراً الى انتصار وحدة المكان (١٦٣٨) ، التي ساهمت كثيراً في اعطاء المأساة كل قوتها النفسية . ونقلت اهتمامها كله الى حقل مصارعة الأهواء ، المتحررة من الاحداث على قدر الامكان ، لأن كثرة هذه الاحداث تتطلب زمناً طويلاً ، وأمكنة كثيرة التنوع .

وفي سنة (١٦٣٩) انتهى سارازان ولامسنارديير من وضع هذه القاعدة المزدوجة ، وأوجدا لها اسساً عقلية . وقد بررتها ضرورة اعطاء العمل الادبي كماله ، بالجمع بين الایجاز والامتلاء . وقد اتم دوبينيك تبرير كل تضارب قاعدة الاثني عشرة ساعة ووحدة المكان ، بينما ادعى كورنيل في « خطبه » انه بالامكان تعدي هذا الوقت الى اربع وعشرين ساعة وحتى تجاوزه قليلاً ، كما يمكن تغيير الامكنة ، شرط الا تدعو الحاجة الى تغيير الديكور . وبعد سنة (١٦٦٠) انتصرت الوحدات نهائياً نصاً وروحاً .

وقد فرضت نفسها حتى ان الكثيرين من المشرعين ارادوا ان يطبقوا مبدأها على انواع اخرى تختلف كلياً عن المسرح . ففي الملحمة يجب الا يتعدى الزمن سنة واحدة ، وقال احدهم ستة اشهر تكفي ، وفي القصة ينبغي الا يتجاوز السنة ، وفي القصيدة الراعوية ساعة واحدة . وطبقت وحدة المكان على الملحمة وعلى القصة . وكانت هذه الفكرة من القوة بحيث ان التأثير لم يكن ليبلغ ذروقه في العمل الفني الا بالتركيز .



والى هذه الوحدات الثلاث ينبغي ان نضيف وحدة اللهجة . فان كان لا بد من اضافتها في العمل الادبي ، كما يطلب هوراس ، في كتابه « الفن الشعري » أصبح المزج بين الانواع الادبية محرماً ، ووجب التخلي عن القصائد « البطولية » — الهزلية ، والراعوية الدرامية ، والملهية المأسوية ، والقصائد الزهرية البطولية ، كقصيدة « موسى المنقذ » لسان آمان ، حيث يمتزج المأسوي بالملهية ، ويمتزج

السامي بالعادي ، بالرغم من ان هذه الانواع كانت قد اكتسبت عطف الجماهير . ومع ذلك ، وتحت تأثير الرأي المستنير ، فان التمييز بين الانواع فرض نفسه بين سنتي (١٦٤٠ و ١٦٦٠) ولا يتعلق الامر هنا بقاعدة موروثية عن الاقدمين ، بالرغم من سلطة هوراس ، بل بضرورة منطقية لها علاقة بالتمييز والدقة في العمل الفني ، خلال النصف الاول من القرن السابع عشر . واصبح كل نوع من الانواع الادبية ، على مدى قرنين ، مستجداً ، لا يتصل احدها بالآخر ، وقد شن مشروع الدراما الرومانسية هجومهم اولاً ضد هذا القانون الرئيسي ، الذي تسهل مهاجمته بنوع خاص ، بمفهوم العمل الفني الرومانسي .

ولما كانت الانواع الادبية تختلف فيما بينها اختلافاً واضحاً ، فإن لكل منها قواعده الخاصة والمحددة . وهذا ما بقي علينا ان نراه لنفرغ من دراسة المذهب الكلاسيكي .

الفصل السادس

نظرية الأنواع الأدبية المختلفة

(١) الملحمة والرواية

إن النجاح العظيم الذي أحرزته الإلياذة والانياذة دفع بالملحمة الى المرتبة الأولى بين الأنواع الشعرية . وحكما ان الشعراء - من رونسار الى فولتير - لم ينقطعوا عن محاولة اعطاء فرنسا ملحمة شبيهة بالروائع القديمة ، فان المشرعين كذلك عملوا بدون كلل على ضبط قواعد هذا النوع من الشعر . وقد أعطوا الأفضلية لهذا النوع على غيره لأنه يقتضي الكاتب من الصفات اكثرها تنوعاً ، ومن المعارف أوفرها اتساعاً ، ومن المواهب أشدها سمواً .

وميزة هذا النوع هي أولاً العظمة الحربية ، والموضوع الشهير وكذلك الأشخاص . ويمكن ادخال الحب في سياق الحوادث ، على ان يكون حباً سامياً . وينبغي أن يكون الأبطال كاملين ، وأن تكون نقائصهم بطولية . كما أنه يجب ان يؤخذ الموضوع من التاريخ ، ومن التاريخ القديم بالذات ، لا ان يختلق اختلاقاً . ويجب ان يدور العمل نظرياً في بلدان شامعة البعد ، عاداتها غريبة عنا . وينبغي ان تكون المادة بسيطة ، تستمد غناها من خيال الكاتب لا من كثرة الحوادث الهامة .

وتطلب هذه الدقة نفسها في التأليف ، فيكون من أربعة أقسام : العرض الذي يقدم الموضوع والبطل ، الابتهاال الى الآلهة ، سرد الرواية الذي يحتل العمل الادبي بمجموعه تقريباً ، والذي يربط بين الأحداث بضرورة منطقية ، بدون أن يروها في ميقاتها التاريخي ، وهذا ما يفرق بين الشاعر الملحمي والمؤرخ . وأخيراً ، الخاتمة التي يجب ان تكون مدهشة ، ومعقولة ، ومناسبة . أما الشكل فيكون شعراً .

وخصّ النثر بنوع قريب جداً من الملحمة : هو الرواية . وقد خضع هذا النوع الجديد لقواعد القصيدة الملحمية ، نظراً لما كان عليه الانضباط الفني من انتشار واسع . والفرق الوحيد بين هذين النوعين - عدا غياب الابتهاال في القصة - هو ان أحدهما يُكتب شعراً والآخر نثراً ، وأن الحرب لها المكانة الأولى في الملحمة ، بينما يحتل الحب هذه المكانة نفسها في الرواية . والواقع أن اكثر القواعد أهمية في الرواية هي قاعدة المعقول وقاعدة اللياقة ، ونستطيع ان نضيف اليهما الفائدة الأخلاقية .

ب (المأساة والملهاة

انطلاقاً من تعريف ارسطو الذي يعود اليه المشرعون والشعراء باستمرار : « إن المأساة هي تقليد لعمل رصين تام على شيء من الامتداد ، بخطاب منمق ، لا يكون تزويقه جميعه في كل قسم من أقسامه ، ويكون تحت شكل مأسوي لا روائي ، مستعملاً الرعب والشفقة لتطهير الأهواء التي من هذا النوع » .

ان تعاريف الملقين تضيف بعض الميزات المتعلقة بالخاتمة وبوضع الاشخاص الرفيع . ويعتقد كورنيل ان طبيعة العمل الرصينة وأهلية الاشخاص تكفيان للتفريق بين المأساة والملهاة .

اسا في ما يتعلق بالعمل ، فقد اجمع المشرعون على وجوب استقائه من التاريخ ،

أو من الأساطير كما أضاف بعضهم . وقد خضع الشعراء إلا أقلية شاذة لهذه القاعدة . أما ما يؤخذ من التاريخ ، فمن التاريخ الروماني على الأخص ، أو من الأساطير الاغريقية . والواقع ان المواضيع الحديثة قد استبعدت أكثر فأكثر ، ولزم النقاد الصمت في ما يتعلق بهذا الامر . وكان ارسطو قد ميز بين العمل البسيط ، الذي لا يتضمن تقلباً ولا عرفان جميل ، وبين العمل المشترك الذي يتضمن هذين الشئين ، أو واحداً منها ، واعتبر ان المأساة ينبغي ان تكون مشتركة . فتبعوه في هذه النقطة على الأثر . ولكن ، أينبغي ان تنطوي المأساة على حوادث متنوعة ام لا ؟ لقد قال شابلان سنة (١٩٣٠) بتجريد المأساة من الحوادث الى أقصى درجة ممكنة .

« ان الاقدمين ، بفكرهم الصائب ، حصروا الكوارث بالمرح فقط ، كتلك التي تحتوي في ذاتها كل قوة الاشياء التي سبقتها... ينبغي ألا تضم القصيدة المأسوية سوى عمل واحد ، وقصير ايضاً ... وإلا أربكت المسرح وثقلت على الذاكرة كثيراً ، .

واعتبر دويينيالك ان ثلاثة انواع من المواضيع تصلح للمأساة : مواضيع الأهواء ، ومواضيع الدسائس ، ومواضيع المشاهد . فأوصى بالأولى ، بمزوجة بالثانية ، وأصرّ على ان تكون في غاية البساطة .

« على الشاعر ان يعتمد عملاً في غاية البساطة دائماً ... ان اجمل حيلة هي ان تفتح المسرح في نقطة تكون أقرب ما يمكن من الكارثة ، لاختصار الوقت في اعداد المسرح ، وهكذا تتاح لنا الفرصة للاهتمام بالأهواء ، وبإفساح المجال الواسع امامها ، وأمام المقاطع الممتعة ، .

وهذه القواعد التي سبق تحديدها بدقة ، هي التي استند اليها راسين في مآسيه ، فنجد فيها كيف انه اتبع هذه القواعد المتمدة بحذافيرها . ان قاعدة البساطة الجديدة هذه دفعت بالمأساة نحو التركيز ، الذي كانت تقودها اليه - كما رأينا - المبادئ المختلفة والقواعد العامة المتنوعة .

البطل . - أعلن أرسطو ان البطل يجب ألا يكون مجرمًا ، لا مستغرقًا في الغضب ولا مفرطًا في العدل . ، وعليه « ان ينتقل من السعادة الى التماسه ، لا بتأثير جريمة بل بسبب خطيئة » ، فيولد هكذا الرعب والشفقة . واذا كان المشرّهون الآخرون قد تبعوا أرسطو ، فان كورنيل قد اخذ موقفًا خاصًا واضحًا : يمكن ان يكون البطل بريئًا تردى في الشقاء ، أو شريرًا تمسأ . وبحسب أرسطو ، وقد تبعه في ذلك كل المحدثين ، يجب ان تكون له علاقة عائلية أو تعاطف مع أولئك الذين يؤلفون القطب الآخر من المأساة . وقد قسم أرسطو الحالات التي يمكن ان تعرض عندما يقتل بطل شخصًا آخر الى أربعة أقسام ، وكان متصلبًا في رأيه هذا ، وقد فضل المواضيع التي يلعب فيها عرفان الجليل غير المتوقع من الضحية دوره .

الأهواء . - ان أرسطو يقبل باثنين يكونان أساسًا للتأثير المأسوي : الرعب ، والشفقة . أما الاول فقد استبعد تقريبًا في القرن السابع عشر ، لأن الكاتب كثيرًا ما كان يسيء الى اللياقة . وبقيت الشفقة وحدها ، مع كورنيل ، ومن اجله وحده ، وبقي الاعجاب . أما دور الحب فهو من مرتبة اخرى : اذا شاء الكاتب ان يثير الشفقة او الاعجاب ، مهما كان المكان الذي يعطيه للحب في مأساته ، فلن يسمى الى توليد هذه العاطفة في قلب المشاهد . ان الحب هو دافع وليس نهاية للعمل . وتحت ضغط ذوق العصر في « الظرافة » ، وجب على المشرعين ان يقيدوا بقسوة مذهب أرسطو بقبولهم تصوير الحب في المأساة . وقد احتج كورنيل وحده في هذه الفقرة الشهيرة :

« ان وقار المأساة يطلب موضوعاً هم الدولة ، او ميلا اكثر نبلا ورجولة من الحب ، ألا وهو الطمع او الانتقام ، لأنه يود ان يقدم شقاء يخيف اكثر من فقد عشيقه . ومن الصواب ان يمتزج الحب بأحداثه لأن في الحب الكثير من الرونق الذي يمكن ان يكون أساساً للرغبات ولهذا الاهواء الاخرى التي تكلمت عنها . على الحب ان

يكتفي بالمركز الثاني في القصيدة تاركاً المركز الأول للأهواء الأخرى.

وإذا نظرنا في «الوضع» بعد «الابتكار» فإننا نجد عند المشرعين كثيراً من النصائح الدقيقة «هي صفات تتعلق بالصنعة أكثر مما هي عناصر للمذهب». ولهذا السبب نتركها جانباً. فنحن نرى فيها كيف نقيم عرضاً، وكيف نمشي في دسيسة، وكيف نقود إلى الخاتمة، وإلى القلب أو عرفان الجبل. وقد أشبع المشرعون كل نقطة تفصيلية نقاشاً. وأعطوا التوجيهات الدقيقة نفسها لمدة المرض (ثلاث ساعات) وللطول (بين ألف وخمسمائة وألف وثمانمائة بيت من الشعر)، ولعدد الفصول (خمس) والمحتويات، وللعلاقة التي فرضها دوينياك بين الفصول، بعد جدال دار حول «التكلم على حدة» وحول المونولوج الخ... ولنسجل فقط أن هذه الصفات التفصيلية ترتبط كلها بعناية بأحد مذاهب المبدأ الكلاسيكي الكبرى.

إن نظرية الملهاة تنحصر في أشياء زهيدة، ولا يكاد أرسطو يأتي على ذكرها، أما الملقون عليه فقد حددوها كقصيدة درامية من الدسائس تعرض على المسرح أشخاصاً وضيعين في أعمال مأخوذة من الحياة اليومية. وينبغي أن ينتصر الملقول فيها أكثر منه في غيرها، وأن تكون الخاتمة مؤانية، والدسيسة ملفقة. هذا كل ما هو من خصائص هذا النوع. أما ما تبقى فتطبق عليه قواعد المأساة، أو يُكتفى بعقيدة الكاتب الطبيعية.

ج (الأنواع المختلطة : الملهاة المأسوية ، والدراما الراحوية

إن المذهب الكلاسيكي يؤكد المبدأ الكبير القائل بالفصل بين الأنواع، وهو بهذا يستبعد الأنواع المختلطة، ولكن ذوق الجمهور فرض هذه الأنواع من سنة (١٥٥٠ إلى سنة ١٦٣٠)، وكان الهوس بوضع النظريات من القوة بحيث أوجب وضع نظرية لها. إن الملهاة المأسوية هي مأساة خاتمتها مفرحة، رصينة في موضوعها كالمأساة، ولكنها مختصرة كالمُلهاة، فيها يسير شرفاء المأساة ووضعاء الملهاة جنباً إلى جنب، أما اللهجة فهي تارة رفيعة وطوراً عادية.

أما الدراما الراعوية فقد تكيّفت بسهولة سنة (١٦٣٠) مع القاعدة الكلاسيكية ، واندجت شيئاً فشيئاً بالملهاة .

والملهاة البطولية هي مسرحية أشخاصها كأشخاص المأساة وموضوعها موضوع الملهاة . وقد وضع كورنيل نظريتها في « اهداء » مسرحيته « دون سانش داراغون » .

د (الأنواع الصغيرة : الراعوية ، الفنائية ، الهجائية

تعرض القصائد الراعوية حياة رعاة يترنمون بالطبيعة ويفنون حبهم . إن صفتها الرئيسية هي السهولة والطبيعية ، ويجب ان تبتعد عن كل ما يناهز اللياقة ، ونظرياً السجاجة ، أما في الواقع ، فمن كل ما هو خشن ، وكل ما له صلة مباشرة بالواقع الريفي . ان هذا النوع مصطنع ، ولم يُخدع به أحد ، لا الكتاب ، ولا الجمهور ، ولا المشرعون . أما موقف الكنيسة منه فهو بحسب الاب رابن :

« قصيدة معدة للبكاء والشكوى .. ذات صفة مؤلمة ... وقد استعملت بعد ذلك في المواضيع العاطفية ... ونحن نسمي بلا تمييز كل قصيدة من هذا النوع رثاء » .

انه في الواقع نوع مبهم الحدود ، يصمت امامه كل مذهب ، ما دامت قيمته الوحيدة في عذوبة التعبير ، التي لا تستطيع ان تقيدھا اية قاعدة ، وفي رقة « وصف العواطف » التي هي عمل موهبة شخصية ، وفي الاخلاص الذي يبعد كل قاعدة تقريباً .

وقد قصر المشرعون كذلك في حق « الأود » ، افضل ممثل للنوع الفنائي . فطلب فيها النبل « في التعبير وفي المادة » ، ومواضيعها كثيرة التنوع : « مديح الآلهة » ، تمجيد البطولات الكبيرة ، الحب . أما ما يعطيه مكانته الفريدة بين الأنواع الشعرية الأخرى ، فهو انه بدلاً من ان يخضع للعقل ، يتطلب ذلك « العنف » الذي كان رونسار يطلبه في كل خلق شعري ، وعلى هذا النوع ايضاً

ان يقدم مظاهر الفوضى .

اما « الانواع الصغيرة » ، « الروندو » ، « المادريغال » ، « البلاد » ، « الابينغرام » ،
والهجاء ، فليس لها من قانون سوى متعة فكر المؤلف ، وليس لها نظرية
تتعلق بها .



رأينا تحت اي تأثير تكون المذهب الكلاسيكي ، ورأينا بعد ذلك مبادئ
هذا المذهب الكبرى والقوانين الخاصة بالانواع ، كما وضعها المشرعون و « العلماء »
بين سنتي (١٦٣٠ و ١٦٦٠) تقريبا . وبفضل العمل اللدائب ، والتأمل
المنطقي ، تمكن جماعة من المشرعين ، ولعل اعلمهم علما وأكثرهم أصالة هو
شابلان - تمكنت في مدى ثلاثين سنة من وضع مذهب ادبي ، لم يكن له من
مثيل على الاطلاق ، في اي حقبة ، لتجانسه ، ومتانته ، ودقته . وحوالي سنة
(١٦٦٠) كان « العلماء » قد اتموه وانتهوا من وضعه . قلنا (١٦٦٠) ، اي
قبل ان يكتب معظم شعرائنا المشهورين امثال موليير وراسين ولافونتين وبوالو .
وبعد سنة (١٦٦٠) ، ماذا كان تفكير الادباء المباشرة ، هؤلاء المهرة في
صناعتهم ، بنظريات من سبقوهم ؟ ألم يكن لهم تفكيرهم الخاص بالنسبة
لفنهم ؟ وما صار اليه هذا المذهب المتين الاساس بين ايديهم ؟

الفصل السابع

المذهب الادبي لكبار العباقرة

كثيراً ما صادفنا في الفصلين السابقين واحداً من كبار العباقرة الخلاقين ، هو كورنيل . والواقع ان كورنيل كتب معظم مسرحياته المأسوية في الوقت الذي كان المذهب الكلاسيكي يتكون فيه . وقد تكون هذا المذهب في جزء منه ، دفاعاً عن عمله الادبي أو مهاجمة له . فالنقاش الذي دار حول مسرحية « السيد ، مثلاً ، والجدال الذي اثارته ، اجبراً « العلماء ، على تحليل افكارهم ، وعلى وضع قوانين متنوعة للعمل الادبي . وكورنيل ذاته الذي كان يهاجم بالغالب قد دافع عن نفسه في « مقدماته » وفي « خطبه الثلاثة عن القصيدة المأسوية » . وهكذا تكون حتى سنة (١٦٦٠) - تاريخ نشر كتبه في ثلاثة مجلدات - مذهب خاص يتميز في نقاط عديدة ، ويحترم كثيراً أرسطو والمعلقين عليه بدون شك ، لان كورنيل احس انه لا يستطيع وحده مجابهة ضغط الرأي العام الذي لا يقاوم .

هل يريد المذهب ان تكون المأساة داعية للاخلاق ؟ ان كورنيل يصر على غايتها الاولى هي الامتاع . هل يريد المذهب الا يكون المجرم ابداً مجرمًا بكل ما في هذه الكلمة من معنى ؟ ان كورنيل يدافع عن كليوباتره ، كما صورها في مسرحيته « رودوغين » ذات ارادة حديدية ، لا يردعها وازع من ضمير ، إذ ان

الارادة الجديدة ، حق في خدمة الجريمة ، هي من صفات المأساة . هل يريدون ان ينتصر المعقول في كل مكان ؟ ان كورنيل ، على العكس ، يؤكد ان اللامعقول ، اذا كان من حقل الممكن ، فإنه اكثر اهلية للتأثير في القارىء ، « بتحريك اهوائه بقوة » . هل يفرضون « الوحدات » ؟ ان كورنيل يخضع لها ، ولكنه يظهر بأية صعوبات نصطدم في محاولة تطبيقها . هل يعطي المشرعون مكانة كبيرة لوصف الحب ؟ ان كورنيل يعلن ان الحب « هو هوى » ، مثقل جداً بالضعف « ليكون السيد في مسرحية بطولية » . هل يطلب أرنستو بطلاً فتترج فيه الفضيلة بالنقائص ؟ ان كورنيل يدعي ان بطل المأساة يمكن ان يكون « فاضلاً جداً او شريراً جداً » . هل قانون الفصل بين الانواع هو قانون مطلق ؟ ان كورنيل يضع نظرية الملهاة البطولية ، وهو نوع جديد تختلط فيه جميع الانواع .

فنحن نرى اذن اية اصالة عميقة يظهرها كورنيل في ما يتعلق ببعض النقاط . وهذه الاصالة يفسرها سبب تاريخي اكثر مما تعود الى صفة مميزة في طباعه . وعندما قدم كورنيل رواياته الاولى للتمثيل ، ووضع طريقته المأسوية ، لم يكن المذهب الكلاسيكي يتمتع بالسلطة التي تمتع بها في سنة (١٦٦٠) وما بعدها . الا ان هذه السلطة يجب الا تخفي عنا الاتفاق التام الذي ساد بين مذهب كورنيل ومذهب « العلماء » بالنسبة لجميع مبادئ الفن الكبرى . والواقع ان اصالة كورنيل نجمت من مفهومه للمأساة على انها عرض لعمل كبير ، لا عرض للطباع . وعندما اقر هذا المفهوم كانت له حصته في نشر مذهب انكار الوحي ، وتقليد الطبيعة والاقدمين ، واللباقة ، والانساني المدهش الخ ...



اما راسين ، فيبدو ان « العلماء » لم يعملوا في ميدان المسرح الا من اجله ، لكثرة ما استفادت عبقريته من الشدة التي فرضها على فنه . وحتى الطريقة

نفسها التي لجأ إليها في التقيد بأرشاداتهم والخروج عنها، فإنها تقدم صورة واضحة عن العلاقات التي ينبغي أن تسود بين المشرع وبين مطبقي نظريته .

إن النصوص التي يعبر بها راسين عن مذهبه نجدها في مقدمات مسرحياته المأسوية التي نشرت بين سنتي (١٦٥٦ و ١٦٧٧) . وهي نصوص قصيرة جداً ، وعمل راسين البناء لا يُفسّر بعمل كورنيل . لقد استخرج فقط من نظرية رأينا تمقيدها ، بعض النقاط التي يبدي رأيه فيها ، ملحقاً بوجه عام على مجازاة رأي « العلماء » أكثر من معارضته .

ينبغي أن يتحول العمل إلى أقصى درجات البساطة ليكون معقولاً ، طالما كان سيحدث في يوم واحد وطالما كانت لعبة المواطن هي سنده الوحيد (المقدمة الأولى لبريتانيكوس) ، وفي هذا امتداد طبيعي للمذهب الذي وضع قبل سنة (١٦٦٠) والنتيجة المنطقية التي لم يستطع التوصل إليها ، لأنه أخذ بعين الاعتبار سلوك معاصريه . وقد جرى سلوك معاصريه كذلك عندما أوصى ألا يحمل شيء إلى المسرح لأن تكون له فائدة في تسير العمل حتى الخاتمة ، وكذلك عندما أخضع الحقيقة التاريخية للأحكام التي كان يصدرها « الناس الشرفاء » على العادات والحكم في العصر المذكور .

أذن فالإصلاحات التي يقترحها راسين هي جد قليلة ، والتقدم الكبير الذي أحرزه لم يكن في المذهب بل في التطبيق ، إذ حمل إلى وصف الأهواء ما كان ينقص سابقه من رقة وحرارة في العاطفة ، ومن سهولة ، ومن طلاوة وتناغم في التعبير ، مما أعانه على إكمال ما امتاز به المذهب ، بما كان في ذوقه الشخصي من كمال .



من بين الأنواع الوجيهة التي رأيناها لم ندرس بعد نظرية « المثل » ذلك أن

المشرعين لم يهتموا بها ، وهذا يكفي لشرح سكوت بوالو عن هذا النوع في «الفن الشعري» . وقد أبدى لافونتين رأيه بتواتر ، ولو باقتضاب ، بالطريقة التي يفهم بها نظرية هذا النوع .

ومعلمه هنا هو ايزوب وامثاله ، لارسطو وكتابه في «الشعر» . ان غاية المثل مزدوجة : يجب ان يعلم بأخلاقه التي لن تكون فعالة الا اذا عرفت «القصة» كيف تمتع ، ومن جهة اخرى ، فالقصة وحدها تكون لهواً باطلاً اذا لم تستعمل «لتبليغ الوصايا الاخلاقية» . فاذا شئنا ان نمتع علينا بالتنوع ، لا في المواضيع بل بالتميز وتفاصيل القصة ، كما هي الحالة في المحادثة . وهذا ما يسميه «الفرح» ، واثارة الفرح عنده هي نثر التفاصيل المحببة ، واعطاء المواضيع كلها «مظهراً مفرحاً» . اما التعليم فيكون مزدوجاً : اخلاقي : لأن المثل يقدم «الحكم والاخلاق» ، وعلمي : لأنه يعلم «طبائع الحيوانات» ، ويطلعنا على مبررات المقارنة بين بعض الناس وبعض الحيوانات . ها هي ذي قواعد هذا النوع الدقيقة ، وغني عن القول ان لافونتين قد طبق من المبادئ الادبية الكبرى ما كان موضوعاً بالطبع قبل سنة ١٦٦٠ .



لقد رأينا فقر المذهب الادبي في ما يتعلق بالملهاة ، في حين ان واحداً من اكبر عقول العصر قد كرم نفسه لهذا النوع ؛ ولم يكن مولير يملك موهبة العمل المسرحي ، تحت جميع مظاهره وحسب ، بل كان يملك الى ذلك الذوق في الافكار ، وقد سمحت له المهاجمات العنيفة التي تعرض لها منذ ان مثلت مسرحياته الاولى في باريس ، بأن ينشر على الملأ بعض عناصر لنظرية في الملهاة . وكان «الملهاء» والمتحذلقون من بين اعدائه الذين انتقدوا باسم صحة اللغة ما نال استحسان «الناس الشرفاء» والبلاط ، وما كان ثمة ممارسة طويلة لضرورات المسرح الملهوس . فراح مولير يرد عليها من خلال نجاحه وخبرته .

والواقع انه كان قد تبني اسس المذهب الكلاسيكي ، ولم يبره احد في بث الحياة في اكثر هذه الاسس اهمية . ولكن عندما كان يرى ان احدها يعارض الممارسة المسرحية ، لم يكن يتردد في اعطائه المكانة الثانية ، معتبراً الجمهور سلطة اعظم من شابلان او دوبينيك . وهكذا توصل بجرأة تكاد تكون فريدة الى انتقاد مبدأ القاعدة نفسه . « ليست هذه سوى بعض ملاحظات يُلجسها العقل السليم على ما يمكنه ان يزيل السرور الذي نحس به ازاء هذا النوع من القصائد .. ان هذا العقل السليم نفسه الذي كوّن هذه الملاحظات فيما مضى يستطيع ان يكونها الآن ، بدون مساعدة هوراس او ارسطو » . « انكم لمضحككون بقواعدكم التي تريبكون بها الجهال وقشوشون بها افكارنا كل يوم ... اريد ان اهرف ما اذا كان الحصول على المتعة لا يعد اكبر قاعدة بين القواعد الكبيرة » . وعارضوه لانه لا يحترم المعقول ، فأجابهم انه ينقل الطبيعة ويقوم بعمل اخلاقي بتصويره الرذائل والمضحكات على حقيقتها ، والطريقة الوحيدة لبلوغ هذا الهدف هي ان تكون في الوقت ذاته دقيقا في الملاحظة وعاما في الوصف . ومولير ، الذي سخر من القواعد ، اكد بشكل اوضح مبادئ المذهب الكلاسيكي الكبرى .



يعتبر بوالو ، الذي صدر كتابه « الفن الشعري » سنة (١٦٧٤) ، بوجه عام ، كخالف للمذهب الكلاسيكي . وقد رأينا كيف يجب أن نفكر بهذا التقليد . عندما بدأ بوالو بكتابة « هجائياته » الاولى سنة (١٦٦٠) كان المذهب الذي عبر عنه بعد اربعة عشر عاماً قد توطدت اركانه ، وحظي بموافقة الجميع تقريباً . وكان اعداؤه يقاسون النزاع فائق عليهم بضرباته ، وكانت انواع الهزل والتكلف والتفخيم قد دخلت هي الاخرى في دور النزاع . ولم يكن هو الاول في ايجاد او ابتكار اي مبدأ من المبادئ الكبرى التي يضمها عمله الادبي التعليمي ، وهو الى

ذلك أقل عمقا ودقة من المشاهير الذين سبقوه ، وكان في الغالب مبهما غامضا ؛ ومن كان ذا رغبة في التعليم وفي دراسة مبادئ الفن الادبي والقواعد والانواع دراسة عميقة ، فانه لن يجد دروساً مفيدة عند بوالو ، مثلما يجد عند المشرعين الذين استعرضنا افكارهم . لقد عمم علم النقد ، وسهله ، وكثيراً ما شوهه ، ولكن فضله الذي لا ينكر هو في صهر هذه المبادئ في اشعار خالدة بمتانتها وصوابيتها . ولم يكتب نقداً بالمعنى الصحيح الا في مؤلفه «ملاحظات على لونغين» (١٦٩٤) راجعاً الى المناهل الاصلية ، ومحاولاً اتخاذ موقف شخصي ، والى ذلك كانت حصّة بوالو في ايجاد النظريات ضئيلة جداً ، ومكانه في تاريخ المذاهب الادبية لا يمكن إلا ان يكون جد محدود . ولم تكن افكاره واضحة وأصيلّة الا في المواضيع التي عالجها بنفسه ، وبنوع خاص الهجاء .



لقد وسع كبار شمرائنا الكلاسيكيين المذهب الذي وضعه كبار مشرعي المدرسة الكلاسيكية وروضوه . والواقع انه بعد سنة (١٦٦٠) صحح مفهوم جديد كل ما كان عليه هذا المذهب من تشدد وآلية ، فخطأ اذ ذاك خطوته الاولى ، التي هي الذوق . ولما قبلت هذه المبادئ ، بدون جدال ، في الخلق الادبي ، لم يكن باب التطور الكلاسيكي مغلقاً . لقد نصح رونسار ومدرسته بتقليد الاقدمين ، اذ كانوا يعتقدون ان التقليد الدقيق والتقصي في البحث ، على قدر الامكان ، يكشفان وحدهما عن الوسائل المؤيدة للكمال . وقد اعتبر شابلان ومشرعو القرن السابع عشر ان التقليد وحده لا يكفي ، بل يجب اولا استقاء مبادئ العمل الادبي المجرّدة من ينبوعها ، عند ارسطو والايطاليين ، وتوضيحها وعرضها ، والتعليق عليها . اما بوالو ونقاد القرن الثامن عشر فقد اعتبروا ان المبادئ والقواعد لا تكفي ، وانه 'يخشى على الفن ان يمر بين حلقات الشبكة الابدولوجية وان على مبدأ جديد هو الذوق ان يتدخل في تطبيق المذهب ' .

ولهذا الذوق مجاله في التعبير خاصة وهو خاضع لعلم البيان الذي لا يؤلف مذهبا ادبيا ، ولكننا سنرى فيما بعد انه سيصبح في القرن الثامن عشر قاعدة القواعد ، اذ يتحول من صيغة للتعبير الى مبدأ شامل تخضع له جميع المبادئ الاخرى . ولقد وقعوا في الخطأ نفسه الذي وقع فيه رونسار ، اذ اعتقد ان التقليد الدقيق ، لكبار الكتاب الكلاسيكيين ، في التصميم والتعبير ، وتقليد راسين بنوع خاص يكفي لبلوغ درجة عبقريتهم ، ومساواتهم في روائعهم الادبية ، واهملوا ذلك المذهب القوي ، الذي 'عمل له باخلاص' ، والذي استقوا منه هم ايضا مبادئ فنهم .

القِسْمُ الثَّانِي

قدیم و جدید

(۱۶۷۵ - ۱۷۸۹)

بين صدور « الفن الشعري » لبوالو (١٦٧٤) وبين موت شيليه أو موته أدبياً على الأقل (١٧٩٠) ، انقضى أكثر من قرن لم يقم فيه بناء مذهبي ، شبيه بالبناء الذي رأيناه يقوم في العصر السابق . ولقد تمين هذا العصر ، بوجه عام ، بالنضال بين تيارين متساويين في القوة : احترام التقليد المذهبي من جهة ، والحاجة الملحة للتجديد من جهة أخرى . ولكن هذين التيارين لم يكوّنهما نقاد مختلفون ، لأن كلا من هؤلاء النقاد ، تقريباً ، كان يحمل في ذاته بذرة هذين الميلين ، وكان احترام الماضي من القوة بحيث لم يكن أحد ليجرؤ على التحرر منه ومحاربه صراحة ، وكانت الحاجة إلى التجديد من الإلحاح بحيث لم يحرب أحد تطبيق المذاهب الموروثة عن العصر الماضي ، على الأذواق الجديدة ، والجمهور ، والعادات ، وطريقة التفكير ، والحياة الاجتماعية ، والفلسفة الجديدة . فأعادوا النظر في المبادئ ، وتبنوا بشكل لاشعوري مبادئ جديدة ، مع احترام القاعدة التي قنتج عنها منطقياً ، والتي أصبحت لأجل ذلك مستحيلة ومزعجة . غير أن فولتير ، أكبر كتاب ذلك العصر ، الذي ستكون سلطته في ميدان الأدب مقدرة ومحترمة بالاجماع ، والمثرب بالاعجاب المطلق بالفن الكلاسيكي ، فقد أبقى عصره بعناد شديد في خط الذوق التقليدي ، في كتبه على الأقل ، ذات القيمة الأدبية الرائعة ، وفي عمله الشعري . ولكن فولتير هذا ، المجدد في الفلسفة ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، لم يتمكن من العمل إلا بتغيير هدف العمل الفني . ولكنه بسبب رغبته الحارة في إرضاء جمهور البلاط ، الذي كان قد تطور هو الآخر ، فإنه لم يبدل في تصميم العمل الفني ، ولم يعط دروساً في التجديد ، مكتفياً بالارشادات . فهو بدون أي شك يمثل التقليد في هذا الحقل ، وكان هو الرادع القوي لمحاولات التجديد الأدبي . والواقع أن مصير المذاهب الأدبية يتقرر في ميدان الشعر ، والمسرح والملحمة ، بنوع خاص ، وما كان لأحد أن يضاهي فولتير في هذا المجال . وبعد انقضاء زمن طويل على موته ، وحتى سنة (١٨٣٠) كانت سلطته الأدبية ما تزال وطيدة عند معظم الجمهور . وجاء « لاهارب » ، فقوى هذه السلطة ومدّها إلى ما بعد الثورة بقرنته الضيق

وبما كان له من سلطة في النقد ، ويجب ألا ننسى قوة المقاومة لثلا يدهشنا البطء الذي سارت فيه النظريات الجديدة في فرنسا الى النصر ، في حين كانت تبدو بذورها في اواخر القرن السابع عشر. وكان المذهب الكلاسيكي ما زال متمعاً بكل سلطانه وتأثيره ، عندما بدأت تظهر نظريات جديدة. ولهذا فاننا نتناول هذا الطور بعده الفن الشعري ، مباشرة ، عندما كان لافونتين ما زال بعيداً عن اتمام أمثاله ، وراسين مأسيته ، وبواله هجائياته ورسائله ، وبوسويه خطبه . ومات شابلان في هذا الوقت . فبدا ان موته كان الاشارة المنتظرة ، لتسلط الاضواء على نظريات جريئة .



الفصل الأول

النزاع حول « المدهش المسيحي » نزاع الاقدمين والمحدثين

أوصى المذهب الكلاسيكي باستعمال « المدهش » في الملحمة . والديانة المسيحية ، بما فيها من معجزات ، لا تقدم مادة مثالية لهذا النوع ؟ ان العصر الوسيط قد استعملها بدون تمييز . وقد قدم « لافاس » الذي نال شهرة واسعة بكتابه « اورشليم المنقذة » (١٥٧٨) نموذجاً للشعر الملحمي ذي الموضوع المسيحي . وفي القرن السادس عشر كتب « مونكرستيان » ، و « بارثاس » ، مآسي وقصصاً ملحمية مبنية على أسس « المدهش المسيحي » واعلن « فوكلين دي لافرينيه » سنة ١٦٠٥ شعر الالهام المسيحي . اما « غودو » من بطانة فندق رامبويه والذي اصبح فيما بعد اسقف فانس ، فقد نشر سنة (١٦٣٣) « اعمال مسيحية » *Oeuvres chrétiennes* مع مقدمة دعا فيها الشعراء الى ترسم خطاه في هذا السبيل ، وبقي مصدر الهامه الشعري هو نفسه حتى سنة (١٦٦٠) . وبعد سنة ١٦٤٠ ، وقبل سنة (١٦٤٥) كان قد ظهر عشرة مآسي دينية من بينها بوليوكت .

ولكن « العلماء » شجبوا هذه المحاولات باسم العاطفة الدينية نفسها ، وزعموا ان في مزج الاشياء المقدسة بضلال « الامثال » وملاذ الفن الباطلة تدنيساً لهذه

الاشياء . وبعد سنة (١٦٥٠) قضى كورنيل نفسه ، « وسانت ايفريمولد »
وغيرهما من المشرعين بإبطال استعمال الديانة في المسرح .

اما في ما يختص بالملحمة فقد كانت المحاولات عديدة وان تأخرت في الظهور ،
بسبب العمل الطويل الذي يكرسه الادباء لاعمالهم هذه . فنستطيع ان نحصي
بين سنة (١٦٥٣ و ١٦٧٣) عشرين ملحمة مسيحية ، تعتمد كل منها تقريباً ،
على خطاب او بحث ، او مقدمة ، مخصصة للدفاع عن هذا المذهب الجديد .

وكان المدافع الاساسي عن هذا الموضوع هو « ديماريه دى سان سورلين »
الذي اعلن منذ سنة (١٦٥٠) عداؤه للشعر الوثني ونشر سنة (١٦٥٧)
« كلوفيس » في اربعة وعشرين نشيداً ، ومن سنة (١٦٧٠) الى سنة
(١٦٧٤) ضاعف اعماله الشعرية ، وكتابات النظرية ، في سبيل شعر مسيحي
يتخذ له اساساً مبدأ المعقول ذاته .

ان احدى القواعد الاساسية لهذا الادب الجديد هي عدم ادخال الالهة
الوثنية في موضوع مسيحي ، وقد تأكدت هذه القاعدة سنة (١٦٣٦) ، خلال
نقاش عنيف دار بين بلزاك و « هنيوس » ، وفرضت نفسها اكثر فاكثر بعد
سنة (١٦٦٠) . ولقد اوجبت قاعدة ثانية احترام الكتاب المقدس احتراماً مطلقاً ،
ومنعت - في هذا المجال - الحريات التي يميزها المذهب للكاتب الذي يستمد
مواضيعه من التاريخ ... فكان في هذا الاستثناء ، اول ثمرة مهمة في بناء
المذهب الكلاسيكي المنطقي ، فالحقيقة ينبغي ان ترجح على المعقول . وكل ما
يسمح به للشاعر هو اضافة بعض التفاصيل « لجعل الحقيقة اكثر جمالاً » .

ان تكون هذه المحاولات قد انتهت جميعها الى الفشل ، فهذا امر جده معروف
لان العبقرية لم تكن على مستوى الطموح ، وخاصة لان النماذج الوثنية ،
هوميروس وفرجيل كانت حاضرة ومستقرة في اذهان الشعراء المحدثين ، الذين
لم يكن لهم من عمل سوى تحويل الاعمال والتعابير القديمة الى اعمال مسيحية .
وعندما هاجم بوالو سنة (١٦٧٤) ديماريه ، والمبدأ نفسه الداعي لشعر مسيحي ،

ربح معركة كان النصر فيها اكيداً منذ مدة طويلة .

والواقع ان المدافعين عن الشعر المسيحي ، وعلى رأسهم ديماريه ، كانوا يمثلون « المحدثين » . وكانت تكمن وراء إلحافهم بالمطالبة ، وقد تبرز في بعض الاحيان ، حاجة ملحة للتوفيق بين الادب وروح العصر الذي يفتح فيه . وبدا لهم مستغرباً ، ومخالفاً للأدب والذوق الا يكون لعصر مسيحي سوى شعر غريب عن اكثر مشاغله مؤلفة . وكان يمكن ان تكون نتائج جهودهم - وقد كانت لها بعض النتائج - خلع نير القدم وابدال المذهب الكلاسيكي ، الذي كان ينادى انتصاره ، بفهوم جديد اقل صفاء في الشكل ، حيث مقياس الجمال لا يعود مجموعة من القوانين الفكرية والجمالية ، بل عاطفة جديدة حقيقية . كانت هذه اول ثغرة احدثت في المذهب الانساني المنتصر منذ زمن طويل . وكيف نعتقد في الواقع ، ان الحقيقة ليست اهلاً لتوليد روائع ادبية ، كما تستطيع ذلك الاكاذيب الوثنية ؟ وكيف يمكننا الاعتقاد ان أدباً مستلهماً من الله الحقيقي ، لا يتفوق على ادب مستلهم من الوثنيين واصنامهم ؟

ان قضية الشعر المسيحي ، كما عرضت من سنة (١٦٣٥) الى سنة (١٦٧٤) هي الفصل الاول من معركة بين الفكر الحديث - هنا النفس المسيحية - وبين الفكر القديم - هنا الميثولوجيا الوثنية - ولنقل على الفور ، ان المحدثين خسروا المعركة في هذا المجال ، الى ان جاء « شاتوبريان » سنة (١٨٠٢) ، وانتزع بكتابه « عبقرية المسيحية » *Génie du Christianisme* النصر المؤزر .



كان لا بد للمعركة من ان تتسع بعد بضع سنوات من ظهور « الفن الشعري » تحت اسم « نزاع الاقدمين والمحدثين » ، واستمرت هذه المعركة من سنة (١٦٨٣) الى سنة (١٧١٩) ، وهي تتضمن طورين مختلف فيهما الفرض والممثلون اختلافاً بيتاً .

استمر النزاع الاول من سنة (١٦٨٣) الى سنة (١٧٠٠) وانتهى بفوز

المحدثين ، وهو فوز ضمنى وجزئى ، ولكنه اكيد .

وكان الممثل الاول فى الحركة هو «شاربانتيه» (١٦٢٠ - ١٧٠٢) ، فقد أوصى بجرارة فى «أكاديمية تسجيل الأوسمة» باعتماد اللغة الفرنسية عوضاً عن اللاتينية فى الكتابة على المباني العامة ، ونشر سنة (١٦٨٣) ، دفاعاً عن مبدئه ، كتابه *De l'Excellence de la langue française* معلناً فيه : أننا ان كنا نفضل الأقدمين فذلك لأننا نحسد الكتاب الفرنسيين المعاصرين . كيف نشر بقوة تأثير الكتاب الفرنسيين علينا كما نشر بتأثير الكتاب اللاتين ، ولا نعترف أن فى لغتنا من التناغم بمقدار ما فى لغتهم « طالما كان تأثير لغتهم ينحصر فى أنها ترضى السمع ، وأننا دائماً مسحورون بلمهجة وتركيب اقوالنا . وهذه حجة أخرى : إن الأقدمين ، والحق يقال ، هم اكثر شباباً منا ، لأنهم أقبل خبرة : « ان النوع البشرى ، وقد أضاف ألفي سنة الى وجوده ، كمثل معارفه الأولى باكتشافاته الاخيرة ، حق اننا نستطيع ان نفخر ، بدون ادعاء ، ان عصرنا اكثر تنوراً من عصرهم . فضلاً عن ان أدبنا قد أنتج اعمالاً تتساوى قيمتها مع أعمال شيشرون وفرجيل وأن خطباء الدينيين على الأخص يضاهون الخطباء السياسيين فى العهد القديم ، لقد تغير استعمال الخطابة ولم تتغير صفتها . أضف الى ذلك اننا اذا حصرنا أنفسنا فى الإعجاب بالأقدمين فقط فنخشى ألا نستطيع التقدم بلفتنا ، وأننا بإضاعتنا وقتاً طويلاً فى دراسة اللغات القديمة ، فنحن نضيع وقتاً ثميناً يمكن ان يُنفق بطريقة افضل ، فى تقدم العلوم .

أليس فى هذه الثقافة الإغريقية اللاتينية محاولة هدم للمذهب الكلاسيكي المبني عليها ؟ أليس فى ذلك دعوة لتكوين جمالية جديدة مبنية على مبادئ اكثر جدة ، وعلى علاقة أشد اتصالاً بعبادات العصر ؟



ان عمل شاربانتيه الأدبي يكمل محاولات ديماويه . وبالرغم من اننا لا نستطيع ان نقيم صلة قريبة بين الكاتبين ، فاننا لا نستطيع ان نفكر ان جهودهما

تسير في نفس الاتجاه ، وتعود الى الاقلال من التأثير الاغريقي اللاتيني وسحر
الاقدمين . ولكن مؤلفات شاربانتيه ، التي لم تكن تتكلم ، في الواقع ، الا عن
اللفة ، لم يكن لها اي صدى . ولم تكن هذه حال الخطاب الشعري الذي ألقاه
شارل بيرو في الاكاديمية الفرنسية ، في جلسة ٢٦ كانون الثاني من سنة ١٦٨٧ ،
تحت عنوان : عصر لويس الكبير .

ان شارل بيرو ، كاتب « القصص » الشهيرة ، بحث هذه القضية العامة
معلناً ان الكتاب المحدثين ، يتفوقون على الكتاب الاقدمين بعلمهم وينبغي ان
يتخطوهم ، فضلاً عن ان كتاب لويس الرابع عشر ، بفضل حامية الملك يرتقون
الى مستوى الاقدمين . كانت هذه القضية قابلة للنقاش ، ولم يكن فيها ما
يصدم في حد ذاتها ، ولكنها اصبحت كذلك بسبب الهجمات التي شنها الخطاب
على أجدر الكتاب الاقدمين بالاحترام والتقدير ، وبسبب الاحتقار الشديد الذي
اظهره نحوم .

فأجاب لافونتين ، في السنة نفسها ، برسالته الى « هويه Huot » ، اسقف
أفرانش البعثة الشير ، وقد جاء في تلك الرسالة : ان روائع شعراء العصر القديم
تبقى النموذج الافضل ، ثم يشتكي من ان ذوق العصر لا يتبعه في هذه النقطة .

وانخذ فونتيل موقفاً له سنة (١٦٨٨) في كتابه « تعرض للأقدمين
والمحدثين » فقال : إن أدمغة الاقدمين لم تُصنع بطريقة غير التي صنعت بها
ادمغة المحدثين ، فيستطيع المحدثون والحالة هذه ، ان يحيدوا العمل مثلهم . اما
الفرق الذي يمكن ان يحدثه المناخ بين العقول ، فتقضي عليه الثقافة . ان
المحدثين قد ورثوا كل ما اكلسته المصور السالفة ؛ « وهو ليس سوى عقل
واحد تثقف طوال هذا الوقت » ، والانسانية التي عرفت شباهها في الزمن
القديم ، استطاعت آنذاك ان تنجح نجاحاً افضل في الانواع التي تحتاج الى الخيال
اكثر منها الى العقل ، اما الآن فنحن في سن الرجولة ، حيث الانسان « يفكر
بقوة اعظم » وهو مستنير اكثر من اي وقت مضى . ولكن هذه الانسانية لا

تستطيع وهي تشيخ ، وهي تكتسب دائماً عقلاً ، ان تفقد ميزات شبابها .
وسيجيء اليوم الذي يرفع فيه الاحقاد ، الذين هم اكثر حياداً من المعاصرين ،
كبار كتاب عصر لويس الرابع عشر الى مصاف الاقدمين ، وقد يفضلونهم
عليهم ؛ ولا شيء كذلك يوقف تقدم الاشياء ولا شيء كذلك يحدد العقول
كالايجاب المفرط بالاقدمين . ان عبادة ارسطو أخرت كثيراً تقدم الفلسفة
والعلوم ، وسيكون الامر كذلك اذا صار ديكارت يوماً هدفاً لعبارة مشابهة .

ان اهمية كتاب فونتنيل كبيرة جداً ، وعقبة المستنير أجساد طرح المسألة .
ان اضعف العقول تفكيراً لا يمكن الا ان يدهش من الخطوات الجبارة التي خطاها
العلم والفلسفة في اقل من مائة سنة . وهذه الملاحظة أثرت بقوة على كل مقارنة
بين المحدثين والاقدمين ، وقد تأثرت بها حتى الاحكام المفروض فيها ألا تصدر
الا على الادب ؛ لأن الادب ليس فناً فقط ، بل هو كذلك فكرة . ألم يؤكد
اكثر مشرعي المذهب الكلاسيكي استقامة ، كبداً أساسي ، ان المبقرية
الطبيعية ، التي يفوقها الفن ، ينبغي ان يدعمها علم شامل . وقد طالب ديماريه
سنة (١٦٧٠) وسنة (١٦٧٣) ، وكان هو الاخير ، بأن يكون الشاعر عالماً
بكل شيء بالتاريخ ، والجغرافيا ، وعلم الفلك ، وأسرار الطبيعة ، والمنطق ،
والاخلاق ، وعلم البيان ، والامثال ، والزراعة ، والهندسة ، والرسم ، والنحت ،
والتصوير والموسيقى ، ... اكتفي بهذا . من هذه الناحية فتح المذهب الكلاسيكي
الابواب امام التجديد ، ومن هذه الناحية كان يمكن تخريبه نهائياً ، بالرضوخ
لامحدى هذه القواعد الاساسية . والواقع انه اذا كان هذا العلم ضرورياً فإمت
تقدم المعارف يجعل العمل الادبي اكثر كلاً ويضمن تفوق المحدثين . وفونتنيل ،
الذي هو في اعماقه محدث ، سارع الى الافادة من هذا العيب في الدرع .

لقد رأينا أن مفتاح المذهب الكلاسيكي هو العقل ، الذي تعود اليه ، في
النهاية ، كل المبادئ الاخرى . وليست العلوم والفلسفة هي وحدها التي تقدمت ،
فالعقل قد تقدم كذلك . وهذا ما سماه فونتنيل « الأنوار » ، وكان بين الأوائل

في اطلاق هذه التسمية ، وهي لفظة لقيث رواجاً حتى انها صارت تعني بالنسبة « لأوروبا الادبية » العصر القادم ، هذا العصر الذي اعلن عنه فونتنيل وطبعه بذلك . وهذا سبب جديد بنى لتفوق المحدثين .

في هذه السنة نفسها (١٦٨٨) نشر « لابرور » كتابه « الطبع » مسبقاً بخطابه عن « قيوفراست » ، حيث دافع عن الاقدمين في ما ينسبونه اليهم من سماجة في العادات : من يدري ؟ فقد يقولون في المستقبل مثل هذا القول عن كتابنا !

وعاد « شارل بيرو » الى الهجوم ، في السنة نفسها كذلك ، بادناً بمؤلفه « مقارنة بين الاقدمين والمحدثين » الذي ظهر في أربعة مجلدات ، دام نشرها حتى سنة (١٦٩٧) ، موسماً فيها افكاره :

« من المسلم به انه في الاشياء التي تكفي فيها حيوية العقل وحدها لا يبقى لأي عصر فضل على آخر ، طالما كانت الطبيعة البشرية هي دائماً ذاتها .. ولا يظهر تفوق عصر على آخر في « الاعمال الادبية التي تطلب كثيراً من الفن (أي من الصنعة) وكثيراً من السلوك » . وهكذا فلم يبق شك في تفوق المحدثين في العلوم .

واننا لنفهم من هذا الواقع كيف ان المذهب الكلاسيكي كان يصير بإلحاح على الصنعة الفنية ، وعلى التقنية في العمل الادبي ، وكيف كان يحوي ، في ذاته ما يهدم واحداً من مبادئه الكبرى : الاعجاب بالاقدمين . ولما كنا ، بلا نزاع ، أكثر علماً منهم في معرفة قواعد الفن ، فإن كاتباً في عصرنا له عبقرية في مستوى عبقرتهم ، سيكون بالطبع أكثر نجاحاً وأوفر كلاً . وكان تفوق فرجيل على هوميروس ، المعترف به آنذاك كشيء واضح كل الوضوح ، يقوّي هذه الفكرة بوضعه النقاط الاولى لخط متصاعد .

وبرهن بيرو عن فكرته بتعداد سلسة من أسباب تفوق المحدثين رجحت بمجموعها كفة الميزان لصالحهم :

« الأول هو الوقت الذي يكتمل مفعوله العادي الفنون والعلوم .
والثاني هو المعرفة ، الأوفر عمقاً والاكثراً دقة ، لقلب الانسان وعواطفه
الاكثراً رقة والاكثراً حساسية ، من فرط التغفل فيها . والثالث هو
استعمال الطريقة التي تكاد تكون مجهولة من الاقدمين والتي هي عادة
اليوم بالنسبة للذين يتكلمون او يكتبون . والرابع هو الطياعة التي
وضعت جميع الكتب بين أيدي جميع الناس ونشرت في الوقت نفسه
معرفة ما هو اوفر جمالاً ، وأكثر فضلاً ، وما يثير الفضول في جميع
الفنون وفي جميع العلوم . والخامس هو هذا العدد الكبير من المناسبات
والضرورات للجوء الى الفصاحة ، وهذا ما كان ينقص الناس في
العصور القديمة ... »



وكانت سلطة بوالرق قد عظمت منذ سنة (١٦٧٤) . وكان صديقاً لكل
الذين يمثلون الاقدمين في الأكاديمية . فظهر كناقذ ذي سلطة ، بعد ان بقي
طويلاً هجاء مؤذياً . وكان قد لزم الصمت منذ بدء النزاع سنة (١٦٨٣) وبما
لا شك فيه انه كان قد كتب هجائيات ضد بيررو ، وجماعته وحاول في خطابة
عن « الأود » سنة (١٦٩٣) ان يفهم الناس عبقرية « بندار » الشاعر اليوناني ،
الذي قد يكون اكثر الشعراء بعداً عن الذوق الوسطي في هذا العصر . ولكن
كان عليه ان يدخل المعركة وان يعارض كتاب « مقارنة بين الاقدمين والمحدثين »
بمؤلف أصبح مرجعاً ، هو « ملاحظات على لونغين » الذي ظهر في تسع مقالات
سنة (١٦٩٤) . فوافق خصمه على ان عدداً من الكتاب اليونانيين أو اللاتين هم
وسطيون ، وأن أفضل المحدثين يفوقونهم كثيراً ، مؤكداً انه اذا كان بعض
الاقدمين يستحقون اعجابنا ، فليس ذلك لأنهم قدماء ، بل لأن « الاعجاب
الثابت والقديم بمؤلفات الاقدمين هو برهان أكيد ، لا يخفى » ، يدفعنا الى
الاعجاب بهم . اما في ما يتعلق بالمحدثين فانه « مهما أعجبنا بكاتب محدث ،

فيجب ألا نرفعه بسهولة الى مرتبة هؤلاء الكتاب الذين قالوا الاعجاب على مدى
عصور عديدة ، لأننا لسنا على ثقة من ان اعمال هؤلاء المحدثين الادبية ستحافظ
على مكانتها في العصور القادمة .

لقد كان هذا هو الصواب بالذات ، وكان بوالوصيباً اكثر في الرسالة التي
كتبها لبيرو سنة (١٧٠٠) ، والتي كانت خاتمة للنزاع الاول . وقد اعلن فيها
انه لما كانت افضل العقول قد صفقت بحرارة لمؤلفات الكتاب المحدثين ، الفلسفية
والاخلاقية ، فلماذا الخط من قيمة الأقدمين ، كأننا ننتقم منهم بسبب ضرر
الحق أتباعهم بالمحدثين ؟ فضلاً عن ان للأقدمين حقاً في احترامنا ، لأن بتقليدهم
ارتفع افضل المحدثين الى صف رفهم . وأخيراً ، اذا قارنا الأدب في عصر لويس
الرابع عشر ، او على الأصح ، في القرن السابع عشر ، لا بالأدب الاغريقي
اللاتيني بمجموعه ، بل بفترة مماثلة للأدب في عصرنا ، عصر اوغسطس مثلاً ،
فينبغي ان نعترف ان كنا لا نملك شيئاً نعارض فيه فرجيل ، وشيشرون ،
وتيت ليف ، وسالوست ، والهجنائين والرتائين ، ان المحدثين يتفوقون كثيراً في
المأساة ، والمهابة ، والشعر الغنائي الرفيع ، والقصة ، والفلسفة ، والعلوم .



وهكذا انتهت المرحلة الاولى من النزاع بمصالحة عامة بين الخصمين بوالو
وبيرو . وكان المحدثون يقولون ان العقل احرز تقدماً لا ينكر في العصر الأخير ،
معتمدين على المبدأ القائل ان العمل الفني هو قبل كل شيء عمل عقلي . وكتب
« مالبرانش » سنة (١٦٧٤) ، بعد ان سخر من الذين يعجبون بالأقدمين ، لانهم
قدماء :

« بما لا شك فيه ان « نمرود » لو كتب تاريخ مملكته ، لجاء هذا
التاريخ متضمناً ادق المسائل السياسية ، وحتى جميع العلوم الاخرى .
هكذا هي حال البعض الذين يحدون عند هوميروس وفرجيل معرفة
كاملة بالطبيعة ... لقد زاد عمر العالم ، في الوقت الذي نعيش فيه ، ألفا

سنة واصبح اكثر خبرة ... فينبغي ان يكون اكثر تنوراً ... ان
شيخوخة العالم وخبرته ، تجعلنا نكتشف الحقيقة . ان العقل يريد ان
يحكم على (ارسطو و افلاطون) بانها اكثر جهلا من الفلاسفة الجدد ،
لان العالم قد تقدم في العمر الفني سنة في عصرنا الحالي ...

لقد لاحظنا كم هي ضئيلة قيمة المقارنة بين الاعمال الادبية ، وكيف ان النزاع
لم يُبين على اسس المعرفة والاطلاع ، وكيف ان السؤال قد طرح بطريقة خاطئة ،
بسبب هذا الاختلاط الدائم بين عمل العقل الخالص - علم - وفلسفة - وبين
العمل الفني .

وفضلاً عن ذلك ، فقد تخلى الفكر الديوي المنتصر عن حذقة « العلماء »
ونسي او كان يحفل كل ما كان يدين به لهم اكثر الكتاب المعاصرين شهرة .
وكان يساند المحدثين جمهور دينوي لا يفقه شيئاً كبيراً في الفن ، جمهور أرضى
ذوقه لاشعورياً بروائع المعاصرين ، وكانت الفشاوة تسدل على بصره امام
مطالب الموضة العقلية والايمان بالفكر المجرى . ومنذ الآن تبدأ روح الاحساس
بالجمال تضعف عند معظم الكتاب ، وعند معظم الجمهور ، وسوف يُخفق في
حالات كثيرة ، من جراء متطلبات العقل .

ان هذا النزاع بين الاكاديميين يدل على نهاية عصر ادبي ، وخصوصاً على نهاية
مذهب . ولكنه ليس نهاية لطريقة ، أو لأسلوب انشائي .



لقد نشب نزاع جديد سنة (١٧١١) ، او بالحري ظهر عنصر نزاع جديد
بهذا التاريخ ، ولكن المعركة لم تبدأ الا بعد ثلاث سنوات .

نشرت مدام « داسيه » سنة (١٧١١) ترجمتها النثرية للإلياذة ، معنية اعتناء
فائقاً بذلك العصر ، فلم 'تحف شيئاً من الاسهاب والتكرار والسماجة . وشرحت
ذلك في مقدمتها ، ودافعت عن الكاتب ، او وجدت له عذراً : يجب الا يحكم

على هوميروس اعتماداً على الترجمة « لأنه ليس هنالك شعر يخسر في الترجمة كشر هوميروس اذ يستحيل نقل القوة والتناغم وحسن السبك وعظمة العبارات ، كما يستحيل الاحتفاظ بالروح الموزعة في شعره ، والتي تجعل من قصيدته يحملتها جسماً حياً نابضاً بالحياة » . ولفتنا « الحكيمه دوماً او بالحري الحجة دوماً ، والتي لم يكن لها « ذرة من الحرية » لا تستطيع ان تؤذي شعر هوميروس البدائي . واعترفت مدام داسيه بأنه اذا كنا نقع تحت سحر شعر هوميروس ، ان قرأناه بلفته الاصلية ، فذلك لأن « الاذن المسحورة لا تلبث ان تباغت العقل » . فهل يجب اذن اسكات العقل لتذوق الشعر؟ هذا بالضبط ما كان يرفضه المحدثون ، اما في ما يتعلق بسماجة العادات التي يصفها هوميروس ، فهي على وجه التقريب سماجات الكتاب المقدس ، فلا تستحق اذن سخطنا ولا احتقارنا ، ونستطيع ان نجد لها عذراً ان كنا على بعض المعرفة بالتاريخ . اتقولون ان هوميروس لا يدخل الحب في قصيدته؟ يجب ان نهنته على ذلك ، ولكن في هذا ما يزيد الصعوبة في جعل الناس يتذوقونه في عصرنا . وهكذا نرى بأي حذر وبأية مهارة تدافع مدام داسيه عن الكاتب ، وكم تشك في قدرتها على جعل الناس يتذوقون جمال شعره بكامله .

هذا ما كان لا يهتم له ابدأ لاموت ، اذ كان يحصل اليونانية ، ومن جهة ثانية ، كان الجمهور الفرنسي لا يستطيع ان يتذوق هوميروس ، وفي هذا الواقع على حد قول لاموت ما يشرف ذوقه . فحكم بأنه يجب ان يُقدّم شعر هوميروس للجمهور الفرنسي مقطّعةً بشكل يوافق ذوقه . وهذا ما طبقه في ترجمته الشعرية للالياذة ، اذ جعلها اثنتي عشر نشيداً ، وخلصها من كل ما من شأنه أن يسيء وهذيها بطرائف عقله ... وتبريراً لعمله هذا مهّد له بخطاب عن هوميروس سنة (١٧١٤) .

اوضح « لاموت » ان الاعجاب بهوميروس ليس عقيدة دينية ، وان بإمكان العقل ان يحكم على عمله الادبي كما يحكم على اي نتاج انساني آخر ، وان مبدأ السلطة بأنفس من ان يطبق عليه . ومهما كانت الاسباب التي دعت الى الاعجاب بهوميروس منذ عصور طويلة فان لعقلنا ملء الحرية في ان يقدره او ان يزدريه ،

وعدد لاموت كل ما تحتويه نفوس اشخاصه مما يسيء : الأمواء « أكثرها دماء
واكثرها ظلماً ... الانتقام والكبرياء » ، اما آلهته فهي محتقرة من اي ناحية
نظرت اليها . اما عن جمال اسلوبه وشعره بنوع خاص ، فان احداً لا يستطيع
ان يحكم على ذلك ان لم تكن لفته الأصلية هي لغة الكاتب بالذات . ان اللغة
الفرنسية من الصفات ما للغة اليونانية ، فاذا كانت الترجمة خالية من السحر
فذلك يعني ان الأصل محروم منه . لقد اراد ان يؤكد في خطابه ان هوميروس
على وجه ما - شاعر بربري ، والاستنتاج الضمني هو ان الكتاب الاقدمين
بدائيون ، يجب ان يخضعوا لغربال العقل لتظهر قيمتهم الحقيقية ، ولكنهم لن
يشبثوا ابداً امام هذا الفحص . فاذا اتبعنا هذه الطريقة في التفكير لماذا يكون
موقفنا من مبدأ مبني على مثل هذه النماذج ؟ .

وفي السنة نفسها (١٧١٤) اعلنت مدام داسيه تحديثها في رسالتها الهجائية
« اسباب فساد الذوق » : ان اليونانيين بعيدون كل البعد عن ان يكونوا برايرة ،
لقد كانوا امة انعمت عليها الطبيعة . وقد توصل كتابنا الى ينبوع الكمال بتقليد
الاقدمين وان في البعد عن هؤلاء والازدراء بهم فساداً للذوق . وكمن المصور
التي تختلف عاداتها اختلافاً شديداً عن عادات عصر هوميروس أعجبت به
وكرّمته ؟

ولكن « لاموت » وجد من يسانده ، فقد نشر الادب دي بون « رسالة عن
الباذة لاموت » (١٧١٤) دافع فيها عن هذا المعمل الادبي وعن افكار كاتبه :
ان لاموت بالنسبة للادب مثلما هو ديكارت بالنسبة للفلسفة ، ورفض ان ينحني
امام سلطة هوميروس ، كما فعل ديكارت مع ارسطو . والواقع ان الياذة ليست
سوى « مسخ جميل » ، وعمل غريزي كتبه شاعر يجهل كل شيء عن القواعد
ولا يمكنه ابداً ان يرضي « عصرنا متوراً كعصرنا » .

ان البلبلة في هذه المعركة تظهر واضحة للعيان . فالاب « دي بون » يُذكر
بالقواعد لينمّ هوميروس ، بينما كان ارسطو والمعلقون عليه قد استخرجوا هذه

القواعد من دراسة الالباذة بالذات . وانه يذمّ هوميروس باسم العقل ، في حين كان المشرعون قد نظموا وبنوا على اساس عقلي اساليب هوميروس . كان المذهب الكلاسيكي يعتمد على سلسلة من الاتفاقات الوسطية بين الاقدمين واللياقات ، بين العبقرية والقاعدة ، بين التقليد والعقل . وشيئا فشيئا زالت هذه الاتفاقات وتداعى المذهب ، لان مفهوم الذوق الذي سيصبح القاعدة الاساسية في الشعر لا ينطبق على جميع مبادئ هذا المذهب .

واعتماداً على العقل ادعى الاب « تيراسون » في « دراسته النقدية للالباذة » (١٧١٥) انه يجب الا يستند الى التقليد في الحكم على الاعمال الادبية ، واران ان « يبلغ بهذا الفكر الفلسفي مرتبة الآداب الرفيعة ، هذا الفكر الذي جعل العلوم الطبيعية ، منذ قرن ، تتقدم تقدماً كبيراً » . وهذا يعني انه ينبغي الحكم بحسب المبادئ لا بحسب السلطة ، وقد رجع في ذلك الى بيرو . وفي كتابه « الفلسفة المطبقة على جميع مدارك الفكر والعقل » الذي نشر سنة (١٧٥٤) بعد موته ، يتوسم بهذه الفكرة ، وهي ان تقدم الفيزياء والهندسة سبب تقدم « حتى الخطابة والشعر » فكم بالحري التقدم الاخلاقي ، وتقدم عقل البشرية العام « ينبوع الوحيد للاستعمال الحقيقي للادب الرفيع ، في الشعر وفي النثر » . واصر بنوع خاص على فكرة جديدة اصبحت فيما بعد الفكرة الاساسية للقرن الثامن عشر ، هي « التقدم اللامحدود للنوع البشري » وانها لفكرة مبنية على تقدير القيم الفكرية الخالصة في الانسان ، ولم يتردد الاب تيراسون في القول ان خلفاء سيوسعون حقل الفن فيمتد فوق كل شيء ، وذهب حتى الى الجهر بهذا الرأي : « علينا ان نحترم احفادنا لا اسلافنا ، لما لدى هؤلاء الاحفاد من معارف على الاقل » .



وفي هذه الاثناء دخل « فينلون » المعركة برسالته عن « مهام الاكاديمية » (١٧١٦) ، ولكن هذا المؤلف القيم لا يتعرض للنزاع الا من ناحية ضيقة ، كأنما إطاعة منه للموقف الراهن . فرسم جسماً حقيقياً لمذهب مستقل كل الاستقلال ،

هو مذهب الانسان ذي الذوق المرفف والثقافة المختارة ، حاكماً برصانة اسقف في مادة كان وضعه لا يسمح له بممارستها في بعض الاحيان .

وكان فينلون قد حاول ممارسة النقد في كتابه « حوار في الفصاحة » الذي لم يظهر سوى سنة (١٧١٨) ، وكان قد كتب قبل ذلك بثلاثين سنة . فحدد فيه مثاله الاعلى في الخطابة وفقاً لمزاجه اكثر منه وفقاً لقواعد دقيقة ، ولكنه كان من العلم بحيث لم يكن يرضى بأحكام او توجيهات لا رابط بينها . فسمى الى البحث عن مبدأ فن مفيد جداً لله ، فوجده عاماً في جميع الاعمال الادبية ، وهو للفائدة الاخلاقية . ولما وجد هذا المبدأ عرف كيف يخضع له جميع الروائع الخطابية في الادب ، ولم يلبجاً اليه ابداً في تقريره عمل ادبي عادي .

وحدث ان مقرر الأكاديمية طلب الى جميع الاعضاء ان يبدوا رأيهم في ما يجب ان تهتم به الاكاديمية بعد انتهائها من طبعة القاموس الاولى ، فاقترح عليه فينلون كتابه سلسلة من الابحاث في جميع الانواع الادبية ، راعى فيها التاريخ ووضع المبادئ . انه عمل قصير ، ولكنه كثير الغنى ، ولنقل على الفور ان المذهب الذي انبثق عنه هو مذهب الانسان الذي لا يدعي الكلام باسم احد ، وانه لم يكن يستهدف اية جماعة ادبية ، وزيادة على ذلك ، فقد كانت نتيجة آراء وانطباعات شخصية اكثر مما كان جسماً لمذهب منسق .

اللفة . - طالب فينلون بقواعد لغوية اكثر تبسيطاً ، وبقاموس يزداد ثراء بالعودة الى استعمال الكلمات القديمة المهمة خطأ ، وبنحت كلمات جديدة ، كما اوصى بذلك دي بيلليه على وجه التقريب .

علم البيان . - ان التدني المنسوب لفصاحتنا يعود الى الظروف السياسية التي نعيشها ، فالحكم الملكي المطلق لا يساعد على تطويرها ، فكان في ذلك تقديم الاسس الاولى لنظرية عرفت مدام دي ستال ، فيما بعد ، كيف تتوسع فيها بشكل باهر ، يلفت النظر بالعلاقة الحميمة بين العادات وبين المدنية والفنون . ليس الخطيب هو المولع باللقاء الذي لا هم له سوى التأثير في الناس بدون ان

يأخذ بعين الاعتبار القيمة الاخلاقية للهدف الذي يقودم اليه ، اذ على الخطيب ان يهدف الى الخير وان يدفع في هذا السبيل كل الذين يستمعون اليه . يجب ان يكون الفكر مادته الوحيدة ، ويجب الا تهدف فكره الا الى الحقيقة والفضيلة . ان اول ميزة للخطاب ، كما انها ميزة الفكر ، هي التنظيم ، والتنظيم الداخلي ، لا التنظيم الظاهر والاصطناعي ، في التقسيمات الخطابية المدرسية . وبالتنظيم الدقيق يصل الخطيب الى الوحدة ، التي هي علامة الجمال الاساسية . فنحن نرى انه في هذه الناحية يعود الى غوراس لا الى ارسطو ولا الى « العلماء » الذين توسعوا فيه وشرحوه . انه رجل ذواقه يتكلم ، اكثر مما هو مشرع . واذا كان قد اوصى بعد ذلك ، باعتماد البساطة فوق كل شيء ، فذلك لانه يفكر في التأثير المرجى اكثر مما يفكر في المبادئ التي تقود اليه . ان ذوقه يجعله يتكلم اكثر مما يفعل عقله . وما نحن قد ابتعدنا جداً عن شابلان ولا مسنارديير .

الشعر - سنرى فيما بعد افكار فينلون في ما يختص بنظم الشعر ، لانها تتعلق بحركة واسعة لمعارضة الشعر متقدم على حدة . وفي الشعر نفسه ، فانه يذمّ التلاعب الفكري ، ويوصي بتلك البساطة التي لا تخلو مما يؤثر ولا بما يجب ، والتي حققها الشعراء الاقدمون . وهنا ، كذلك ، لا يهتم كثيراً بالمبادئ ولا يحكم الا على النتائج .

المسرح . - لم يكن لهذا الكامن ابدأ تشدد بوسويه تجاه المسرح . ونحن نعلم ان هذا الاخير في رسالته الى الأب « غفارو » وفي « آراء وافكار في الملهاة » قد استشاط غيظاً ضد المسرح لانه يشكل في مجموعه خطراً على الاخلاق . اما فينلون فانه يصدر حكمه كرجل ذواقه اكثر منه ككاهن . واذا كان عدواً للتألق التافه وللعظمة ، وللمواطن الاصطناعية ، فانه يرضى بوصف الحب . انه يتمنى مأساة اكثر طبيعية من تلك التي كانت مزدهرة في عصره ، ويريد ان يتكلم الاشخاص بطريقة اقل بعداً من الشكل الطبيعي الذي يعتبر عنه الهوى ولقد شجب قصة « تيرامين » لانها خارجة عن الموضوع ، وغير معقولة ، ولا توافق في شيء الوضع

القائم . وهو باسم المقول ينتقد المبالغة في التعابير . المقول ؟ هل كان بإمكان راسين ان يصدق انهم سيصبحون من انه ينقصه ؟ ذلك لان معنى هذه الكلمة كان قد تغير ، او ان الغرض الذي يطبقون عليه هذا المعنى لم يعد ما كان في الماضي . ان المشرعين في القرن السابع عشر كانوا يفكرون ، قبل كل شيء ، بتصميم العمل وبالوضع . أما فينلون وعصره فقد فكروا خصوصاً في الشكل . ان ما يكون معقولاً بالنسبة للعقل الذي ينبغي قد لا يكون كذلك بالنسبة للذوق .

وباسم الذوق كذلك لا باسم مبادئ الفن أصدر حكمه على موليير ، واذا كان شديد القسوة عليه فلم تكن قسوته على طريقة «العلماء» . كان موليير ينقصه الصفاء غالباً في انشائه ، والطلاوة في تعبيره . لبته كان على تائق «فرانس» الرقيق . ان حكماً كهذا لا يهتم كثيراً بشروط المسرح الحقيقية ، وفينلون يحكم كهارىء اكثر مما يحكم كمشاهد .

التاريخ . - في هذا الحقل ايضاً لا ينطلق فينلون من المبادئ ، ولكنه يعتبر غاية النوع : تعليم السياسة والفضيلة . ولا يبدو لنا ان الحقيقة بالنسبة اليه غاية في التاريخ ، فعل المؤرخ أن يكون حيادياً ليستطيع اعطاء دروسه . وهذه هي القاعدة المشهورة : « ان المؤرخ الصالح لا يقترب الى اي زمن ولا الى اي بلد » . يجب أن يختص عمله من كل الوقائع غير المفيدة التي هي من اختصاص البعثة الذي يكدرس الوثائق . ان « التنظيم والترتيب » هما اللذان يصنعان « الكمال الأساسي » لتاريخ ما . يطلب من المؤرخ ان يقدم نظرات عامة ، لا عرضاً لجميع الوقائع التي تبررها ، ويجب ألا يكون النظام تاريخياً بل منطقياً ، وعلى المؤرخ ان يقدم بحبوبة ودقة الأخلاق السياسية في العصر الذي يتكلم عنه ، مع احترامه للون الأخلاقي المحلي الذي يعتبر نقصه مضرأ .

اما عن اسلوب كتابة التاريخ ، فانه يطلب البساطة قبل كل شيء . ينبغي للكاتب ان يختفي وراء موضوعه .

ان عمل فينلون الأدبي في النقد يطبع مرحلة هامة في تاريخ الافكار الأدبية

في فرنسا . فبعد المذهب الجرد والعام في مبادئه ظهر سنة (١٧١٦) نقد الذوق ، الأكثر ارتباطاً بالشخصية ، والمتعلق خصوصاً بالتأثير الذي يحدثه التعبير ، المبني على الانطباعات أكثر مما هو مبني على التفكير المنطقي . وهو يساوي ما يساويه ذوق الناقد . وقد تطور مع الوقت .



في النزاع بين الأقدمين والمحدثين ، اتخذ فينلون في نهاية مؤلفه موقفاً مملوءاً بالحذر ، سمح له بالربط بين معتقده ككاهن وبين ذوقه في كمال الروائع الأدبية القديمة . وكانوا ينتظرون رأيه وقد أجاب « كنورماندي » أي « بين بين » بشيء كثير من المرونة . فتمنى ألا يفقد الكتاب المحدثون الشجاعة بسبب احترام مبالغ فيه للأقدمين ، ولكن يجب ألا يذهبوا حتى إلى احتقار هؤلاء . ان عند الأقدمين نقائص واضحة ، حتى عند أشهرهم ، وحتى عند هوميروس ، وقد اعترف هوراس بذلك . انهم غالباً غلاظ في دعاباتهم ، ونقائصهم تعود إلى سمجة ديانتهم وعاداتهم وإلى ضعفهم الأخلاقي . وان لهم لعذرا في ذلك ، وينبغي ان يوضعوا في زمانهم . وعلى نسبة الذوق ان تسكت من ينتقدهم . وبالنتيجة ، فان فينلون يدافع عن الأقدمين ويبدو في « رسالته » كلها معجباً متحمساً بفنهم .



يمكن اعتبار الأب « ديبوس » كآخر ممثل في النزاع الثاني ، في كتابه « آراء في نقد الشعر والرسم » الذي ظهر سنة (١٧١٩) ، فقد اعترف ان المحدثين ، هم أكثر تقدماً في ميدان العلوم من الأقدمين ، لأنهم أكثر ثقافة منهم ، ولكن تفوقهم يعود في معظمه إلى المعارف التي اكتسبوها ، لا إلى عبقرية متفوقة . ان عقلنا ليس أفضل من عقل الأقدمين ، ولكنه ينطبق على وقائع معروفة الآن أكثر مما كانت معروفة في الماضي ، اما في حقل الفن فعلى العكس ، حيث « النجاح ... يتوقف على موهبة الابتكار وعلى العبقرية الطبيعية » أكثر مما يتوقف على المستوى الذي وصلت إليه الفنون في العصور القديمة ، فان اتساع خبرة المحدثين لا تنفعهم في شيء طالما كان الأقدمون قد عرفوا « طريقة » هذه

الفنون . ان عبقرية كاتب يعتمد « طريقة » بدائية هي اكثر نجاحاً من وسطية محدث يسنده مذهب مدرّوس في ادق التفاصيل .

« ان الممونة التي يقدمها الكمال الذي بلغه الفن ، لا تستطيع ان تقود العقول العادية الى الحسد الذي يقود اليه التفكير النير والنظرة الطبيعية عند رجل المبقرية »

فينبغي لنا الا نهدم الاحترام الذي نكنه لهوميروس بحجة ان احترامنا لارسطو قد طغت عليه فلسفة ديكارت . لأنه من « البديهي الاعتماد على تقدير المصور والامم لتبيان جمال قصيدة » . ان القصيدة الضعيفة لا يمكن ان ترضي طويلاً ، ولا يمكن ان تفوز باعجاب جميع الناس . والواقع ان شهرة عمل أدبي « تنشأ عن طريق العاطفة » وبدون اعتبار للتقاليد او للسلطة . فاذا كانت هذه المصور قد وجدت لذتها في قراءة كتاب ما ، فذلك يعني انه قد اثر فيها باستمرار ، وبديهي ان يستحق الاحترام . ونحن نقول ذلك على افتراض ان الناس جميعهم ، هم تقريباً « متشابهون في القلب وفي العاطفة » .

إننا نرى هنا بزوغ فجر النقد العاطفي ، ورجحان الدور الذي أعطي في مادة الفن للقلب على الفكر . إن القلب هو الذي يحكم ، ولا يمكن للقلب ان يخطئ .. وجان جاك روسو ليس بعيداً . هذه هي فكرة الأب ديبوس كالحصانها ، فهو وان كان لطيفاً ومسهباً في الكلام يهدف الى تبرير الاقدمين .

إنما ينبغي ان نقدم وجهاً آخر لهذه الفكرة ، وجهاً آخر مقابلاً لها : هو ان احترام الاقدمين يجب الا يخلق المحدثين . ان الطبيعة التي تصنع موضوع الفنان لا تنضب ، ولا خوف على المبقرية من اقتفاء آثار السابقين . والمبقرات في الواقع « لا تتخذ نماذج من مؤلفات السابقين » بل من الطبيعة نفسها . وهكذا فإنه يفتح امام المحدثين آفاق صنعة واسعة ، مظهرأ ان الاعجاب بالاقدمين لا يكون ابداً تقييداً للمبقرية الحقيقية .

ان الابد ديبوس ، بأصالة فكره ، وبمنطقة الحكم هو من اكبر نقاد القرن

الثامن عشر وسوف نلتقي به فيما بعد . ولنبقى في اذهانتنا فقط انه قد أطلق فكرتين مثيرتين بالنسبة للنزاع : حكم القلب على الجمال ، واستقلال المبقرية عن النماذج والتقليد .



انتهى النزاع الثاني ، ولكنه في الواقع بقي مستمراً في بعض المؤلفات المتفرقة خلال القرن الثامن عشر . واذا كانت هذه المسألة تفقد من حدتها بمقدار ما كان المذهب الكلاسيكي يفقد من سلطته المطلقة ، فإنها لن تبقى الى الأبد ، وراحوا يتساءلون اذا كان بإمكان الفن أن يتقدم كالعلم ، والى أي مدى يتوقف كماله على التقدم العام للعقل والثقافة .

وكتب دوفينارغ ، حوالي سنة (١٧٤٥) « خطابه عن ميزة المصور المختلفة ، معلناً أنه اذا كان بإمكان العلم ان يكمل الحكم ، فلا شيء يثبت انه يفعل ذلك في الذوق الذي يتوقف على النفس :

« إن كل ما يتوقف على النفس وحدها ، لا تؤثر في نموه أنوار العقل . ولما كان الذوق مرتبطاً به جوهرياً ، فأرى أنهم باطلاً يكتنون معارفنا . انهم يشقون عقولنا ، ولكنهم لا يرتفعون بأذواقنا ، .

وليس فقط لا تكمل هذه المعارف عقلنا بل هي تقسده أيضاً . والواقع أننا ننسى الطبيعة اذا كنا على علم وثير بمادة الفن .

« ليست الطبيعة المجردة بربرية ، بل كل ما يعتمد عن الطبيعة الجميلة والعقل هو البربري ، .

ان سذاجة هومبروس هي اكثر جمالاً بلا قياس من حمل أدبي « حيث لا تقع أنظارنا إلا على الفن ، وحيث الحقيقة لا تسيطر أبداً في التعابير وفي الصور ، وحيث المواطن متجمدة ، وحيث الزخارف اضافية ، وفي غير موضعها ، .

أية مسافة قطعناها منذ بيرو ! لقد أعيد الاعتبار الى هومبروس بسبب

سماحته بالذات ، التي أضحت « سذاجة » ووجه اللوم الى المحدثين بسبب الفن بالذات الذي بالغوا باللجوء اليه ، والذي كان مفروضاً فيه ان يؤمن لهم التفوق .

وفي سنة (١٧٥٠) نشره تورغو *Turgot* ، محاضراته السوربونية الثانية في تقدم الفكر البشري ، فخالف فيها تماماً الأب ديبوس : أجل ، ان الطبيعة تقدم حقلاً لا حدود له لابداع العبقرية ، ولكن الفن هو شيء بشري ، محدود كالبشرية ، ملطخ بالتقائص . لقد بلغ كماله النسبي منذ عهد أوغسطس ، ولن يتمكن أبداً من تجاوز هذه المرحلة .

أما « ماريغو » في كتابه « المرأة » الذي يدل عنوانه الرمزي على تلك المرأة المزدوجة التي تزين جبهة الطبيعة ، وحيث يكشف الكاتب عن سر الأعمال البشرية ، فإنه يقول بتهكم اذا كنا نحط من قيمة عظماء الرجال في عصرنا ، فذلك بفعل الحسد ، ونحن نخفي هذا الحسد وراء احترام مفرط للأقدمين . والطبيعة ، وهي بعيدة كل البعد عن الانهاك ، ما زالت تنتج عباقرة جديرين بخلق أجل الأعمال الأدبية . ولكن هذه العبقریات خنقتها بربرية العصور التي عاشت فيها . ان الطبيعة تقدم لنا دوماً من الفكر بمقدار ما تتقدم البشرية في العمر . ولكن الذوق لا ينمو متوازياً مع المعارف .

« ان كمية كبيرة من الأفكار ، وقحطاً في الذوق ، قد يلتقيان معاً في مؤلفات فكرية ، ولن يكونا أبداً متناقضين » .

وكان لا بد لـ « فولتير » من الادلاء بدلوه واعطاء رأيه في الموضوع . وقد كان خلال المدة الطويلة التي مارس فيها مهنته ثابتاً لم يتبدل أبداً . فكتب سنة (١٧١٩) عن « أوديب لسوفوكل » ، ان في المؤلفات « المحترقة او المجهولة » ، (ومن المدهش حقاً ان نلاحظ انه يقصد سوفوكل ودوريبيد) كثيراً من الجمال على الرغم من كل شيء ، فلا يجوز ان « نحتقره بجموعه » . انه يدعونا اذن الى الاختيار بين الاقدمين ، وبالتفصيل ، حتى في مؤلفات كل منهم على حدة . وفي

مؤلفه « محاولة في درس الشعر الملحمي » سنة (١٧٢٨) ، يعطينا الدرس نفسه في التمييز : ينبغي ألا نعجب بالاقدمين كلهم ، ولا ان نقتفي أثرهم خطوة خطوة ، ولنبعد عنا هذا الوسواس ، كما ينبغي ألا نغمض الأعين عما حققه المحدثون مما يضاهي الاقدمين في الجمال ، ومما هو اجمل . وكتب سنة (١٧٦٥) في « الاقدمون والمحدثون أو زينة مدام دي بومبادور » : « ان كنا نملك قوانين فيزيائية غير قوانين (الوقت لشيثرون) فاننا لا نملك قاعدة أخرى للفصاحة ، وهاك ما ينهي النزاع بين الاقدمين والمحدثين » . وفي مكان آخر يبشر بهذه الفكرة ، وهي ان صفة الفن تتوقف في قسم كبير منها على التمدن المادي .

وكان النزاع ما زال محتدماً ، عندما كانت قوضع دائرة المعارف (*l'Encyclopédie*) ، اذ ان هذه المشكلة قد وردت في اماكن كثيرة فيها . فمن ، الفصل « الملحمة » الذي كتبه « مارمونتيل » سنة (١٧٥٥) حتى الفصل « الاقدمون » في نهاية سنة (١٧٧٦) الذي كتب قسماً منه الناقد نفسه وكتب « سولزير » قسماً عن الفنون الجميلة ، مروراً بالفصل « الذوق » سنة (١٧٥٧) الذي كتب دالمير ما يتعلق بهذه النقطة ، نرى ان بعد عشرين سنة من صدور « المرأة » لماريفو ، ان ديدرو يعتبر المسألة شغل الساعة الشاغل ليخصص لها هذا التوسع الضخم .

وغني عن القول ان دائرة المعارف تقف الى جانب المحدثين . وقد تميزت فكرتان أساسيتان من مجموعة النصوص هذه . أولاً : كان ينبغي النضال باسم « الفلسفة المطبقة » ضد « الخرافات الادبية » لأن القاموس الشير يقاوم كل الخرافات ، متجنباً بحذر موضوع الخرافة السياسية . وهذه الفلسفة هي التي تسمح لنا بأن نكون حياديين في حكمنا على المحدثين وعلى الاقدمين ، وهي التي تسمح لنا بأن نميز في عمل ما الأسباب الحقيقية لحماستنا ، والتي تجعلنا نضحي بالوسطي أو المسخ لنستخلص الجمال الحقيقي . وهي التي تسمح لنا باستخراج القواعد الفنية من هذا الجمال وحده . وهكذا نفهم ان هنالك وسائل كثيرة

للوصول الى الجمال ، وان وحدة المبادئ العميقة توجد تحت تنوع الأشكال .
واننا بعدم أكثرنا بالقواعد الضيقة المأخوذة من الاقدمين ، نستطيع ان نضع
مبادئ جديدة مبنية على ما هو اساسي في الاعمال الادبية ، لا على الاشكال
العابرة التي تتوقف على العادات المتغيرة دائماً .

والواقع ، وهذه هي الفكرة الثانية التي تكوّن اليها الاولى : ان الفلسفة بمقدار
ما تموّدت على التفكير في التطور الضروري وتوضح لنا معنى التاريخ ، بهذا
المقدار ، تسمح لنا بالحكم على الاعمال الادبية في زمانها . وقد أجاد سولزير
حين كتب :

« ان قطعة من النثر البليغ او من الشعر يمكن ان تكون رائعة
الجمال وبميدة كل البعد عما يعتبره المحدثون جمالاً كلياً . فاذا أهملنا
التفكير على هذا الشكل نخشى ان نخطئ في أحكامنا في كل مناسبة .
ينبغي ألا نحكم على جمال ثوب ايراني بحسب موضة الاوروبيين ، بل ينبغي
بالضرورة ان نضع نصب أعيننا الشكل الايراني ، وهو وحده يستطيع
ان يكون القاعدة في الحكم الذي سنصدره عليه . »

تبدو لنا هنا قاعدة الذوق النسبية هذه واضحة كل الوضوح ، وهي لا تلقي
الضوء على نزاع الاقدمين والمحدثين وحسب ، بل انها ثورة في عالم النقد . ونحن
اذا ما طبقنا هذه القاعدة في احكامنا فهمنا بطريقة أفضل عظمة الاقدمين .

وأخيراً ، كان « كونكورسيه » ، هو الاخير قبل مدام دي ستال ، الذي
افتتح عصرأ جديداً في النقد ، فعالج هذه المشكلة في كتابه « الموجز في تاريخ
تقدم الفكر البشري » ، سنة (١٧٩٤) فيز في الاعمال الفنية ما يتعلق « حقيقة
بتقدم الفن وما يعود الى عبقرية الفنان » وحاول ان يظهر متبعاً في هذا « ديبوس »
- أننا لا نستطيع الشعور الا بالوم - ان مادة الفن قد استهلك ، وانه
هو ضاً عن مقاضاة الكتاب ، ينبغي ان نترك نفوسنا تنساق وراء الاعجاب
بالعبقرية دون ان نحسب حساب الاستحقاق الاقل نسبياً ، الذي يمكن ان يكون

له ، بحجة انه استفاد من تقليد سابقه ، وانه من المقبول ان تستطيع الحساسية الاخلاقية ، التي هي ينبوع الاعمال الفنية ، ان تتحسن الى ما لا نهاية .



لقد رأينا أهمية هذا النزاع . انها مشكلة أمية طرحها ، غير ثابتة في معطياتها ، وما فتئت تراود افكار النقاد طوال قرن ونصف ، واذا بدت لنا اليوم باطلة ، فذلك لانتنا لا ندرك لدى النظرة الاولى ، أهمية المبادئ التي طرحتها على بساط البحث . والواقع ان تطور الاجوبة على هذه المشكلة من سنة (١٧٨٣) الى سنة (١٧٩٣) هو افضل برهان على تطور النقد في هذه الفترة .

ونرى كذلك ان فكرة طريقة « دوغمائية » بدأت تخف شيئاً فشيئاً . وقد أثرت ألوف الاسئلة الحساسة ، هي في الوقت ذاته ، ثغرات في طريق المذهب الكلاسيكي . اما الاجوبة التي أعطيت على هذه الاسئلة فكانت اقل أهمية بكثير من الواقع الذي طرحها . ان التأكيدات والبراهين لا تهدم مبدأ صحيحاً كما تهدمه اسئلة لم يكن على استعداد للاجابة عنها ، فضلاً عن ان صحة المبدأ الكلاسيكي كان ينقصها المدافعون ، ولم نرَ بطلا في هذا الميدان سوى « بوالو » الذي حجبت انوار مجده المشرعين الكلاسيكيين الحقيقيين . الا ان بوالو هذا ، لم يقدم في « فنه الشعري » - كما رأينا - سوى ملخص ضعيف التلاحم لهذا المذهب بدون اساس فلسفي ، ودون طريقة جمالية ، لم يكن سوى تعليم يسهل حفظه ، ولكنه لا يحمل في ذاته مقومات الدفاع عنه . اما فولتير الذي تولى الدفاع عن هذا المذهب فقد كان هو نفسه مشبعاً بأفكار جديدة ، فلم يستطع ان يرى فيه شيئاً آخر غير وصفات عملية . لقد استدارت به فلسفته الى جهة اخرى .

إذن فتليجبة هذا النزاع المزدوج هي خصوصاً سلسلة من الاسئلة : هل تسيء المبادئ والسلطة جنباً الى جنب ، أم انه يمكن احترام المبادئ دون الاهتمام

بجرافات المعلمين ؟ هل يستفيد الفن من خبرة المصور أم لا ؟ هل محتاج المبقرية
 الخلاقة الى الخبرة التقنية ام انها تستطيع خلق روائع ادبية وهي على جهل بهذه
 التقنية ؟ هل يجب الحكم على مؤلفات ادبية استناداً الى قانون سابق او ارت
 الذة التي تحدثها تكفي لإعلانها مؤلفات ممتازة ؟ هل ينبغي للقلب ام للفكر ان
 يحكم على عمل فني ؟ وهل ذلك للنفس ام للذكاء ؟ هل مهمة الناقد ان يحكم ام ان
 يشرح الحماسة التي يشعر بها كقارئ ؟ هل يقود التقدم في المعارف بالضرورة
 الى تقدم في العقل والحكم ؟ واذا كان الجواب بالايحاب ، فهل يقود هذا التقدم
 بدوره الى الذوق الفني ؟ ألا تعطي معرفة القواعد معرفة كاملة ، العمل الادبي ،
 شيئاً من الصلابة يبعده عن الجمال ؟ أليس الجمال مصنوعاً من السذاجة والبساطة
 على الاخص ؟ وهذه الصفات ، ألا نحصل عليها بسهولة اكثر ، بالمبقرية التي
 تجهل القواعد ، مما نحصل عليها ممن يتقنها اتقاناً تاماً ؟ وخارجاً عن القواعد ،
 ألا يخشى ان يثقل الذكاء الحاد العمل الادبي بأفكار لا طائل تحتها ، يجهل
 بالتفصيل ، يخلو من اللياقة ؟ والعمل الفني ، أليس ثمرة احتكاك مباشر بين
 المبقرية والطبيعة ، او ان المبقرية بحاجة الى مبادئ ، او انها محتاج خصوصاً ،
 الى نماذج ، كفسرين سابقين للطبيعة ؟ هل يمكن للفن ان يبلغ الكمال المطلق ؟
 هل توصل الى هذا الكمال المطلق ؟ هل توصل اليه في زمن الاغريق واللاتين ؟
 والعمل الفني ، أليس ثمرة المناسبات ، ونعومة العادات والحماية الالهية ، وحالة
 السلم اكثر كما هو نتاج المبقرية ، او ان الاثنين يتساويان ؟ هل يجب ان نختار في
 عمل ادبي يستحق الاعجاب ؟ ام ان الجمال الذي يحويه هو مرتبط بالنقائص التي
 تصدنا ، فلا نستطيع ان نحصل على هذه الا اذا حصلنا على تلك ؟ أوليس
 الجمال والنقائص هي النتائج الضرورية والمتلازمة للمناسبات او لطبيعة المبقرية ؟
 ما هي العلاقات بين مبادئ الفن التي يجب ان تكون خالدة وشاملة ، اذا كان
 الفكر البشري هو نفسه في كل مكان وفي كل زمان ، وبين أشكال الجمال
 الكثيرة التنوع بشكل واضح ؟ وأخيراً ، هل الجمال دائماً هو هو ؟ هل يوجد
 مثال اعلى للجمال ، ام انه متغير ، متوقف على الزمان والمكان ؟

إن لهذه الأسئلة جميعها أهمية كبرى . فهي تدل على تشوش جمهور لم يعد يؤمن إيماناً أعمى بالآلهة الأقدمين ، جمهور يستفيد فكرة النقاد من المتناقضات التي أحس بها بقوة بين جسد مذهب رسمي وبين انطباعاته العميقة والشخصية . إن هذه الحركة الأدبية سارت جنباً إلى جنب مع الحركة الفلسفية ، وقد تكون سبقتها أو انتهت كذا ، لأن الفكر الناقد كان يمكن أن يمارس عمله - بدون خطر - في الحقل الأدبي ، في عصر كان يبدو من الخطورة في مكان أن يمارس فيه هذا العمل ، بشكل مكشوف ، في الحقل الديني .

لقد تركز النزاع حول مشكلة أسوء طرحها ، وعلى موضوع قليل الأهمية جداً ، إلا أنه بسبب هذا النزاع طرحت أسئلة رئيسية ، سيسمى القرن الثامن عشر لايجاد حلول لها ووضع الأجوبة عنها . وبتحريك جميع هذه المشاكل الجمالية تكون شيئاً فشيئاً ، مبدأ جمالي جديد ، هو مذهب جديد . وهذا ما يبرر المكانة الهامة التي خصصناها للنزاع بين الأقدمين والمحدثين .

الفصل الثامن

نزاع حول الشعر

لقد رأينا كيف فوقت نماذج الادب ونماذج النقد . ان بعضاً من المفكرين الجدد ، من الذين مررتا بهم ، ذهبوا بعيداً ، وهاجموا حتى فكرة الشعر في حد ذاتها . وأرادوا أن يلحقوا بأن الشعر هو لعبة تافهة وباطلة . وأنه غير جدير بأدب حديث حقيقة ، وغير جدير بالعقول المتنورة حقاً ، التي هي ثمرة عصر الأنوار . فتصدى فولتير - وحده تقريباً - لهذا الهجوم ، ومع ذلك ، فإن سلطته ونجاحه كشاعر مكّنه من الانتصار .

كانت أولى الشكايات تتعلق بالأسلوب الشعري . وعلينا ألا ننسى هذا الواقع ، الغريب جداً عن فكرة الحديث ، وهو انه كان يوجد أسلوب شعري خاص . ان هذا الأسلوب لا يقوم على عدم تسمية الأشياء بأسمائها فحسب ، بل انه يحمل الآلهة القديمة تتدخل باستمرار ، ويثقل التعبير « بزخارف » وصور هي دائماً نفسها لا تتغير . لقد كان هذا الأسلوب نتيجة تفكير بعيد الامد انه يعود الى البلياذ ، وكان نتيجة جهد شرعي للخروج بالشعر الفرنسي من فوضى النثر حيث كان ممرغاً ، ولقد بدا في أوائل القرن الثامن عشر أن بقاءه في قيد الحياة بات مستحيلاً . لماذا لا يتحكم الشعراء كغيرهم من الناس ؟ لماذا يدخلون « نبتون وخطافه » في وصف عاصفة ؟ لماذا لا يقدمون في هذا الوصف التفاصيل الحقيقية

التي تستطيع أن توحى للقارئ بالواقع؟ وإذا كان لا بد من وجود آلهة لبث الروح في الوصف، فلماذا لا يشخصون قوى الطبيعة هذه؟ هل يجب أن نحكم أن «لاموت» ليس شاعراً، لأننا لا نرى في أبياته «فلور»، و«زفير»، و«مارس»، و«مينرفا»، وكل ما تبقى من اللطائف التافهة في الشعر العادي.

وهكذا عرّف الباريسي الشعراء أمام الأيراني المدهوش: «هؤلاء الكتاب الذين تقتضيه مهنتهم تقييد البصيرة وإنهاك العقل بالملاحقة... لماذا يقبل الشعر، بل لماذا يفرض أسلوباً كثيراً ما يُسمع فيه بالكلام غير الصحيح، هل يريدون صوراً لاشعاعهم؟» سحناً للشعر، فهذا برهان كبير على تفوق النثر عليه. وبين نوعين ما كان أفضل شيئاً يكون أقلها جودة. ولقد نصح الأب «تروبله» بإجراء هذه التجربة: لننثر أفضل أبيات الشعر، فنحصل على نثر سيء. «إن أفضل الأبيات الشعرية هي ذات أسلوب رديء». وقد أوضح «دالمبير» وجهة نظر هؤلاء النقاد بقوله: «إن عصرنا لا يعترف بالجودة في الشعر إلا بما قد يحده منه ممتازاً في النثر».

والكاتب الذي قد يستطيع أن يكون ناثراً ممتازاً مثلاً، لماذا يسيء الكتابة إلى هذه الدرجة عندما يكتب شعراً؟ وقد أجمع أعمدة الشعر على هذه النقطة وهي أن الخطأ هو في علم العروض. وكثيراً ما سبق أن أولوا تأويلاً شيئاً أبيات فرلين المشهورة:

أوه! من يعدد لنا أخطاء القافية!
أي طفل أصم، أو أي زنجي مجنون
صاغ لنا هذه الحلية البغضة الثمن
التي يظهر رنينها تحت المبرد زيقها وفراغها؟

إن علم العروض الفرنسي مضر جداً، وقد أضاف البعض إلى ذلك أنه لا فائدة منه البتة لإحداث التأثير الشعري.

وكان فينلون في رسالته الى الاكاديمية (١٧١٦) اول من أثار هذه المشكلة :

« إن شعراً - إن لم يكن على خطأ - يخسر بالقافية أكثر مما يربح . لأنه يفقد كثيراً من التنوع ، ومن السهولة ، ومن التناغم . وغالباً ما تجبر القافية الشاعر ، الذي ينطلق بعيداً في التفتيش عنها ، على الإبطاء في قصيدته ، فيكتب ثلاثة أبيات من الشعر ، يكون اثنان منها حشواً والثالث معبراً . وإن الشعراء ليهتمون بالقوافي الفنية أكثر من اهتمامهم بجوهر الفكرة وعمق العاطفة ، والوضوح في الكلمات ، والراكيب الطبيعية ، وجزالة التعابير . »

ولم يقترح فينلون التخلي عن القافية « التي بدونها يضمحل شعراً » بل اقترح تطويعها . وبدأت له القافية ، في الواقع ، قيدا اشد قساوة من تقطيع الشعر الإغريقي واللاتيني .

وعاود نقاد عديدون الهجوم بقوة اكبر ، فاذا كان يؤخذ على القافية - غالبا - انها تمنع الشاعر من التعبير بوضوح عن فكره ، فانما يؤخذ عليها كذلك خلق انطباع من الرتابة المملة ، وقد كتب الاب « بونس » يقول : « ان التكرار الملح للأوزان ذاتها والقوافي ذاتها ، هو اليوم بالنسبة لنا ، مدعاة للضجر . ان القافية تمنع الشاعر من استعمال مواهب خياله أو حساسيته . كيف يمكن لرجل محاط بالقيود ان يشعر بالارتياح ، والمرونة ، وتنوع الحركات ، التي يشعر بها رجل حر في تصرفاته ؟ او هل يقدم راقص على الجبل ، انطباعاً فنياً كثير الفنى وافر الكمال كراقص على المسرح ؟ وفي الواقع ماذا ترائنا تتذوق في الشاعر ؟ التغلب على الصعوبة . هل في هذا انطباع فني حقيقي ؟ » ان القافية ليست تقليداً لأي جمال مكنون في الطبيعة . انها صعوبة ارادية لا تخضع لمبادئ الفن الحقيقية ، ويعود اصلها الى بربرية جدودنا ... كالاقطاعات والمبارزات ، وانتنا لنستطيع تقديم نصوص كثيرة متعلقة بهذا الموضوع .

ان قيود النظم مربكة ، وهي بدون فائدة . والواقع ان الجمال الشعري

الحقيقي لا علاقة له بهذه القيود . قد يكون الجمال كامناً في النثر ، كما يبين ذلك مثل « تليماك *Télémaque* » . وقد يكون في النثر أفضل منه في الشعر :

« يُعتقد ان القصص الخرافية البارعة ، والوجوه المبسمة الشجاعة ، والصور المشرقة هي من خصوصيات الشعر ، وان النثر لا حق له بهذه الثروات . انه حكم بعيد كل البعد عن العقل ، وقد يكون أكثر شمولاً من جميع الاحكام المسيطرة على عقول الادباء . ليس من فن الشعر في شيء أن تستعير حق التحدث إلي ، هنا ، بكل هذه الآلهة ؛ ان ما تحفل به هو عظمة العمل ... اذن ، فاعتقادي ان فن الشعر هو فن قافه ، وانه اذا اتفق الناس على إزالته فنحن لن نخسر شيئاً بل سنربح كثيراً . »

ان النثر الشعري موجود ، وقد بدأوا يحسون بوجوده . وللنثر تناغمه او يمكن أن يكون له ذلك ، « من مزج متنوع في المقاطع السهلة ، الممتلئة والرائحة البطيئة قارة والسريعة طوراً ، كما تستعذب الاذن ، ومن وقفات واستراحات لا يبقى بعدها للنثر ما يتمناه . ان هذا التناغم لتستطيعه الاذن اكثر بكثير مما تستطيع تناعم الشعر الذي لا تستطيع رتابته ان تخضع لتنوع العواطف او الانطباعات المبرر عنها . اذن ، فعلى الشعر ان يقطع هذا الايقاع الرتيب ، كما اقترح مارمونتيل ، وقد يكون في ذلك انقاذه . خذ مثلاً احدى مآسي راسين وحولها الى نثر « محافظاً بدقة على افكارها وتراكيبها وقمبايرها ، شرط ألا تحذف منها إلا زخرف القافية والوزن ... فان هذه المأساة تحدث الانطباعات الجمالي نفسه ، ؛ واننا لا نكاد نتصور إبطالاً للجمال شيئاً بهذا . ولكن «لاموت» يتوسع برأيه ويدعمه « بترجمة » المشهد الاول من « ميتريدات » الى نثر . ونحن نستطيع ان نخمن النتيجة . لما كان النثر يحدث بالضبط التأثير الذي يحدثه الشعر فلنلق جانباً بصعوبات الشعر التي لا طائل تحتها ، والتي لا عمل لها الا ان تربك

الكاتب ، وقد تمتع عنه بعض نواحي الجمال .

ان ما يصنع جمال عمل ادبي هو الكمال في التقليد . فكيف نقلد الالهواء ، وكيف نعبر عن « سذاجتها » ، اذا لم نجعلها تتكلم « بلفتها الحقيقية » ؟

« ان الالهواء الاصيل لم تتكلم شعراً أبداً ، وفي هذا يكن التناقض : انها ساذجة ، متسرعة في الظهور ، متنافرة مع كل سمي وراء التراكيب او التعابير . وعندما يبلغ بنا التأثير اشد ، نكون قد تكلمنا اكثر مما شعرنا » .

« فليجأ الحب السعيد ، والهادئ ، الى اللغة الشعرية في اسعد اوقاته . اما ان نرى رجلاً ينشق حسداً ويذوب ألماً ، ثم نراه الى ذلك يبدأ بإلقاء مائة بيت من الشعر ، فأى شيء اشد بعداً عن الطبيعة من هذا ؟ »

ويقول « لاموت » كذلك انه اذا كان الكمال في الإحكام فلن يبلغ الشعر الكمال أبداً ، والنثر وحده هو الذي يستطيعه . ويستشهد « بيليسون » الذي يعلن ان « الشعر لن يكون كاملاً أبداً » .

وهكذا نشعر بقوة ان الشعر ليس بالنظم ، وانه يقوم بنوع من السمو بالعواطف ، وبنوع من قوة الخيال ، وبنوع من التناغم ، كل هذه الصفات ، التي بدا لهم انها تكون في النثر ، وبطريقة قد تكون أفضل منها في الشعر . وخلال هذه المرحلة كان مثل تلياك يشار دائماً . ولقد بدا لجميع النقاد ان هذا العمل الادبي يماثل ارفع الشعر ، فأكدوا ، اعتماداً عليه ، ان النثر يتفوق على الشعر . وبدا ان النجاح الهائل الذي احرزه هذا الكتاب ، بل النجاح الذي لم تعرف المكتبة العالمية له مثيلاً قبل (١٨٥٠) كان يؤيد اعداء الشعر .

ولقد ساهمت خيلاء الشعراء في الخط من قيمة الشعر بنظر النقاد ، لانهم ما كانوا يعتقدون آنذاك أنهم يمارسون طقساً دينياً ، كما تمكن من الاعتقاد رونسار وفكتور هوغو ؛ فقد كانوا يبدوون تعجرفاً مضحكاً ، لانهم يمتدرون عن افكارهم بلغة الشعر الشاذة ، وأن فكرتهم يمكن ان تتبع طرقاً اخرى غير الطريق العام التي يتبعها غيرهم من الناس . وقد سخر منهم « مونتسكيو » في « رسائل ايرانية » ولم يخف هو ، ولا الأب تروبله احتقارهما لهؤلاء البهلوانيين ، الذين يعتمد قنهم على صعوبات بهذا البؤس .

ولكن الأذى الأكبر الذي ألحق بالشعر هو كونه ينبثق عن حالة « الهوس » المتناقضة كل التناقض مع ممارسة العقل المستنير . وقد دعا مونتسكيو هذه الحالة « هذيان متناغم » . وما هو « لاموت » هزاً من « الهوس » فيقول :

« (هذه الكلمة) لا تعني شيئاً آخر غير الالهام ، وهي لفظة تطلق على الشعراء ، تشبيهاً لحياهم النائر بحمى الكهنة ، عندما يجرّهم الاله وينطقون بأجوبته . ولكنها في الغالب اسم جميل يطلق على كل ما هو بعيد عن العقل » .

يعتقد الشاعر انه ليس مجبراً على التفكير ككل الناس . وهذا ما يزيد في إبعاده عن الافكار الواضحة لذوي العقول النيرة ، وهو محقر « لان الحكم والدوق ينقصانه ، وهما ضروريان ، لا يستغنى عنهما البتة » .

ما الذي يصنع في الواقع تفوق الانسان ؟ ينبغي ان نعود دائماً الى هذه الفكرة : انه العقل ، العقل المتألق ، المصنوع من التبصر والحكم ، والشعراء يتخلون مبدئياً عن هذا العقل ، فكيف ننحهم بعض القيمة ؟ ، ان الشعراء حتى « آشيل » نفسه ، كما يقول فونتنيل هم حالات جنون . فكيف نحترم عبقرية غريزية ، لا ارادية ، لا قزم ضمير الانسان شيئاً ، معتمدة على قوى مظلمة ؟ ان فونتنيل نفسه يهتف :

« ماذا ؟ أ يكون ما هو أكثر تقديراً فينا ما هو اقل توقفاً علينا »

وما هو اشد عملاً فينا بدوتنا ، ما ينطبق على غريزة الحيوانات ؟ لأن
هذا « الهوس » وهذه الحمية ، اذا تركا على هواهما ، نحوّلا الى غرائز
حقيقية .

على أي شيء تنطبق هذه « النشوة » التي يفخر بها الشعراء ، وهذه الميزة
من عدم التفكير ، هاتان الصفتان ، اللتان يبدو أنها ترتفعان بهم فوق الناس ؟
على التسلية بالتغلب على الصعوبات ، وعلى اللهو بقواعد يدائية لنظم مجرد من
كل معنى .

واذا كان للشعر رغبة في البقاء ، فليجأ الى مادة جديدة بالانسان الحديث ،
التي هي الفكر ، بدلاً من الاكتفاء بنتاج خيال قاصر ، وعواطف خاطئة ،
وتعابير اصطناعية ، مفرطة في المبالغة ، وليصبح شعراً فلسفياً . عندئذ تزول
اسباب مهاجمته . وينبغي كذلك ان تفهم بالشعر الفلسفي لا مجموعة الأفكار التي
تشكل مادة الشعر فقط ، ولكن ذلك النظام في الأفكار وذلك الرضوح ، وذلك
الإحكام ، التي هي علامة الفكر البشري في ما يصنع مجده . ويتمنى فوتنيل
ان يجيء اليوم « الذي يفخر فيه الشعراء بانهم فلاسفة اكثر منهم شعراء » وان
يفخروا بفكرهم اكثر من موهبتهم . وهذا اليوم ، بالأسف ، كما هو معروف ،
هذا اليوم سيجيء بعد سنين قليلة من كتابة هذه الأسطر النبوية .

وبالنتيجة ، فقد ارادوا هدم الشعر باسم مفهومين : لان العقل هو ميزة
الانسان ، والشعر مبدئياً بعيد عن العقل ، اذن فالشعر هو بقية زائلة من عصر
قد انقضى . ولأن الفن مبني على ما هو طبيعي ، وقواعد النظم تمنع كل ما هو
طبيعي . فلا تناقش هذه المبادئ . وقد أجاب آخرون على هذا بإحكام ،
وخصوصاً « فاليري » محاولين التنقيب عما هو جوهر الشعر . ولا نستطيع القول
ان هذه الأفكار تجد لها ثرحاً في الشعر الوسطي ، في القرن الثامن عشر ،
طالما هوجم راسين نفسه كشاعر ، كما هوجم خلفاؤه ، وطالما أطنبوا في مدح
« لاموت » كواحد بين القلائل من الشعراء المقبولين . اما السبب العميق للهجوم على

الشعر فانه يكمن في مثال ديكارت الجديد، الذي عثم وحده عندئذ وساوى، وشوّه كذلك، لأنه عمم ما يصنع من العقل والعقل وحده، ينبوع الكمال الفني. فضلا عن أنه عقل ضيق، يتكشف قبل كل شيء بالوضوح، غابته هي الربط الجيد بين الافكار، وغرضه فكرة مجردة. وسبب آخر هو في اضعاف الخيال الذي يمنع اللجوء الى الصور والى مظاهر الأسلوب الأخرى لشيء آخر، غير الزخارف الملتصقة بدون فائدة. ولنصف الى ذلك نقصان الحساسية الموسيقية التي لم تعد تشعر بتناغم شعر راسين.



ولم يكن ينقص الشعر من يدافع عنه، وقد كان فولتير اشهر هؤلاء، ولكن يجب الا يحجب عنا الآخرين: لويس راسين، لافاي، فوفينار، مارمونتيل، دالمبير نفسه، لاشومتيه، ديدرو.

لقد حاولوا تبرير النظم، اولا القافية، ثم قيود الشعر بجميع مظاهره. فضلا عن انه بالسمي للدفاع عن قيود الفن، توصل البعض منهم الى ايجاد المبادئ الاساسية للشعر.

هل يمكن ان يكون النثر شعرياً؟ يجيب فولتير بوضوح: كلا، لا يوجد أبداً قصائد نثرية. وردد مارمونتيل ذلك كشيء واضح. فالشعر اذن هو ما يكتب شعراً فقط. وهكذا تبدد الابهام ووُجد حل لمشكلة خطيرة. ولما لم يعد من حاجة للتفتيش عن الشعر في النثر، فلا بد أن الشعر على علاقة حميمة بالنظم.

والواقع أن الشعر يُقدر بسلطة سحرية، مبنية على التناغم، وعلى التكرار الذي هو الايقاع. وهذا ما كتبه دالمبير العالم في الرياضيات:

« في عمل شعري... ينبغي التكلم قارة الى الخيال وقارة الى العاطفة،

وطوراً الى العقل ، ولكن دوماً الى الأذن . ان الشعر هو نوع من الغناء ،
والأذن شديدة القسوة بالنسبة له كما ان العقل نقيه مجبر في بعض الأحيان
على ان يقدم له بعض التوضيحات الزهيدة . ولهذا فان الفيلسوف الذي
تنقصه هذه الحاسة ولو كان لديه كل ما تبقى فهو قاصر سيء في مادة
الشعر .

لا شيء اجل من هذا القول ! من هنا تعود للشعر قيمة رسالته الحقيقية ،
وهكذا يصبح جوهره أكثر قرباً . وقد فهم دالمبير ان هذا الجوهر يتوقف كثيراً
على الكلمات المستعملة وعلى الترتيب الذي وضعها فيه الشاعر ، وانه « اذا قطع
الوزن بمخالفة الكلمات ، فانما يُقضى على التناغم الذي ينتج عن ترتيبها والارتباط
بينها » . ويضيف ان ما يخالف الصواب وضع الشعر في قالب النثر ، لاننا نكون
« كمن يفكك لنا جميلاً ، تاركاً للصدف الانفسام التي يتألف منها » . ان
القيمة الشعرية تختفي كلها في هذه الحالة كما تختفي القيمة الموسيقية في الحالة
الأخرى .

ولكن دالمبير لم يكن وحده في العمل على اعادة الاعتبار للنظم . فقد سبق
« لافاي » ان كتب قصيدة « أود » ، « لصالح الشعر » ، كجمالي ممتاز وان لم
يكن كشاعر جيد :

الانسان منذ ولادته
صديق للتناظر ، يفتش فيه عن الملاحظة
وفي عجائب الصناعة
يحدث التناظر السحر
الموسيقى تقدم لآذاننا
حركة تناظرية
انغماساً نظامها هو قانونها
الانطباع الرقيق

لهذا النظام . في الابيات الجميلة ، يسحرنا
لقد فرض حقوقه حتى على المعقول .
وتضاف الى قيمة الشعر الفنائية ، سهولة حفظه التي تلقي الاضواء على أصله
وتبرره تاريخياً :

ولكن ، في الفكر ، وفي أعماق القلب
لا يستطيع الا الشعر اللطيف الفنان
ان يطبع سحره وعذوبته .
وان يترك أعماق الآثار
انه يسكن في أعماق الذكرى
ويعرف بقوة ذاته كيف يحتفظ بمكانه
بدون ان يتدنى او يفقد شيئاً
من مبناه ومعناه .

اما لويس راسين فقد كتب سنة (١٧٣٦) قصيدة « أود للتناغم » وجث
فيها اللوم للسائرين في طريق مخالفة واعلن :

... ولكن تناغماً ثابتاً
مرتبطاً دوماً بالعقل
يحملنا نتغلب على النسيان
مهما كان الأمر الذي يورقنا
انه الفن الذي يسحر الأذان
ويسيطر على القلوب .

لقد اثبتوا لاؤلئك الذين يودون أن يروا العقل منتصراً في كل مكان ان
الشعر يجب ان يرضي الأذن والقلب ، ولن ينجح في ذلك الا بالموسيقى والتناغم ،
اي بالنظم .



إن القافية هي التي تعرضت لأشد الهجمات وأقساما ، وهي التي وجدت
أكثر المدافعين سلطة وأكثرهم تقاذ بصيرة . هل القافية بدعة غريبة من المصور
البربرية ؟ كلا : إنها ضرورة عالمية كما أكد فولتير في مقدمة « أوديب » ، ١٧٣٠ :

« إن عودة الانظام ذاتها أمر طبيعي جداً بالنسبة للإنسان ، حتى
إننا نجد القافية عند البرابرة كما نجد هاني روما وباريس ولندن ومدريد . »

وأضاف : إن الشعر ، أي النظم أمر طبيعي بالنسبة لجميع الشعوب ، وإن
أكثر الشعوب قديماً ، وأوفرهم ثقافة ، لم يتخلوا عنه بل حموه . والشعر لا
يتناقض أبداً مع حاجات أكثر الشعوب رقياً ، لأنه لا يمنع أبداً دقة التفكير
الضرورية للمفكرين المحدثين . والقافية ، خلافاً لما يقوله « فنيلون » ، ليست
قيداً أكثر قسوة وإرباكاً من تقطيع الشعر اللاتيني أو الإغريقي ، فضلاً عن أنه
لا مفهوم لشعر بدون قافية في فرنسا .

ها إنهم وجدوا عذراً للقافية ، ولكن فولتير يذهب إلى أبعد من ذلك ،
فيظهر فائدتها ، أو بشكل عام ، فائدة القيد التقني في الفن . وهذه نظرة جمالية
ذات أهمية كبرى ، سيرجع إليها « البرناسيون » ، ثم فاليري خصوصاً :

« إن ما يسحر جميع الناس هو هذا التناغم الرائع الذي يولد من
هذا القياس الصعب . وكل من يتصدى للتغلب على صعوبة ما لنيل النصر
فقط فهو مجنون . أما الذي يستخرج من أعماق هذه الصعوبات نفسها
جمالاً يرضي الجميع ، فهو الإنسان الحكيم الذي يكاد يكون فريداً . »

وقد عبر « لافي » عن الفكرة ذاتها بقوة أعظم :

من القيد الشديد
حيث يبدو الفكر محصوراً
يكتسب هذه القوى الكبرى
التي ترتفع به إلى أعلى الدرجات

كما ترتفع المياه الى الجو
في الألفية المضغوطة .
بقوة اندفاع هائلة .

والقاعدة التي تبدو صارمة
ليست سوى فن أكيد من نيل الرضى
لا يفرق أبداً عن الأشعار الجميلة
كلا ان العمل ليس مذللاً
تأمل ، أصقل ، أعد ،
لا ينعم أحد دون عذاب ،
بمواهب التناغم الإلهية .

يخيل اليّنا اننا نسمع منذ الآن أبيات « تيوفيل غوتيه » المشهورة في الفن
(١٨٥٧) . ان العمل الفني يعيش في القيد ، وهذا القيد لا يجبر الفنان على
ضغط فكرته فقط ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بل انه — كما يلاحظ
لاشوتيه — سبب هذه اللقطات الجميلة غير المتوقعة ، حيث تتكشف العبقرية
في اغلب الاحيان .

مثلما الفنان يحسن غالباً
أنه قلش أقل مما وجد ...
هكذا الفكر امام الصعوبات
يبدو انه يزيد في مطاوعة
إنه يحول الصعوبات الى فائدة
والقيد يخلق المعجزات .

اذن ، لقد وجدت جميع قيود النظم مبرراً لها باسم قانون عام للفن . ونفى
فولتير ، زيادة على ذلك ، ان يُسمح باستعمال القوافي الركيكة ، واحتج على
المفهوم الظالم الذي يود ان يضعي بكل شيء في سبيل الاذن ، والذي يفرض على

القافية ان ترضي العين كما ترضي الأذن .

فاذا كانت القافية ضرورية لتوليد الجمال ، فليس فيها هذا العائق الذي ابرزوه منذ بواله ، والذي يمنع الشاعر من قول ما يريد .

الترتيب ، الوزن ، والقافية

مهما نسبوا اليها لا تمنع من وضع كل ما يمكن ان تفكر به شعراً .

ويستخرج الشعر حق من الصعوبات التي فرضت عليه ، ميزة التعبير اكثر مما يفعل النثر .

« من فضائل الشعر التي لا يشك فيها الكثيرون ، هو انه يعبر اكثر من النثر ، وفي كلمات اقل من كلماته » .



في هذه الممركة بين الشعر والنثر ، حيث يبدأ ان النثر هو الرابع ، كانت الغلبة للشعر . هل يعيبون على الشعر أنه يطلب الخيال اكثر مما يطلب العقل ، وأنه مخالف للصواب ، حتى من جهة المبدأ ؟ يجب « فوفينارغ » ان الشعر ، على العكس ، يطلب صفات فكرية وقوة عقلية تفوق القوى التي يطلبها النثر :

« إن الشاعر الكبير مجبر على ان تكون افكاره صحيحة ، وان يسير بحكمة في جميع مؤلفاته ، وان يؤلف تصاميم منتظمة ، ينفذها بصرامة . من يدري ؟ ربما كان وضع تصميم جديد لقصيدة أصعب من وضع طريقة مقولة لموضوع فلسفي صغير » .

هل يعيبون على الشاعر انه يكتب وهو في حالة من « الهوس » الحيواني البحت ؟ ان فوفينارغ نفسه يجب ان هذا الهوس - بالعكس - يفترض امتلاك رأسمال كبير من الانسانية عندما ينتج مؤلفات رائعة ، « أنوار وأهواء متقدمة تثير النفس في كل ما يتعلق بالمعاطفة » ، أي معظم الأشياء التي يعرفها الانسان

على وجه افضل . إن العبقرية التي تصنع الشعراء ، هي نفسها التي تعرف بقلب الانسان .

اذن ، فالشاعر الكبير يتفوق على الناثر الكبير ، لأن الصفات الفكرية التي يطلبها الشعر ، تفترض عمقاً في النظر وسعة في العبقرية يستطيع أفضل النثر الاستغناء عنها ، اذ ان غرضها هو عالم المواطن .

هكذا بدأ التمييز بين عالم العقل الذي هو عالم الفكر المجرد والفلسفة بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وبين عالم الفن حيث تسود العاطفة . ان حقل الشعر هو التأثير ، ولا يمكن الحكم عليه إلا بنسبة درجة الكمال التي يحدث بها الانطباع التأثيري . ان انواره هي « أنوار العاطفة » ، ولا ريب أنها تصلح للمناقشة المجردة ، ولكنها تصلح تماماً لالفاء الضوء على الطبيعة ، وخصوصاً طبيعة الانسان ، الذي هو الغرض الحقيقي للعبقرية الشعرية .

فليس المقصود اذن مقابلة « الهوس » مع العقل والحكم على الاول باسم الثاني ، ولكن المقصود هو معرفة ما اذا كان هذا الهوس خاطئاً وفارغاً أم كان في حالة هيجان سببتها حيوية العاطفة وحرارة هوى حقيقي . فنبني الحكم عليه في حقله الخاص ، حقل الحساسية دون اللجوء الى قوانين المملكة المجاورة ، بمملكة العقل . ان قصيدة متناغمة ، ومثقلة بالصور والاهتافات ، مصورة حالة التوتر التي كان فيها الشاعر أثناء الكتابة ، غير انها فارغة من المواطن المتأججة باخلاص ، هي عمل أدبي فاشل .

ومع ذلك فلا شيء يمنع توافق هذا « الهوس » مع اكثر العقول تجرداً . ولقد كتب فولتير : « ان الهوس المعقول هو قسمة كبار الشعراء » . حقاً ان فولتير يفهم بشكل غريب سلوك الشاعر الداخلي ، عندما يتمثله يرسم أولاً ببرود التصميم العام لقصيدته ، ثم تدب فيه الحرارة ، الى ان يبلغ درجة الهوس في كتابة عمله الادبي . وهو يشبه الشاعر يحواد السباق الذي يندفع في خط مرسوم بدقة ، وبقصر الذي يضع تصميم المعركة بتروياً ، ويقاثل بضراوة .

أوليس من الواضح ان العكس هو الذي يحدث ؟ مها كان نظام الصفات التي
نفاخر بها ، فإنه من المؤكد ان الاستعداد المعقول والهوس ينبغي او يمكن ان
يتحدا في رائعة أدبية . ان « مارموتيل » يتوسع في الافكار نفسها في فصل
« الجمال » في ملحق دائرة المعارف .



لقد نشبت اذن معركة كبرى فيما بين سنتي (١٧٢٠ و ١٧٦٠) مع الشعر
وضده . لقد حُكم على الشعر باسم الفلسفة ، وبُشرت ضرورة القيود باسم
التقليد وباسم مبدأ أساسي في الفن . وشيئاً فشيئاً أعيد الشعر الى حقله الحقيقي
الذي هو القلب البشري . ولكن ، اذا كانت المستقبل للمدافعين فإن الحاضر
لخصومهم . والشعر لن يموت ، بل سيصبح - كما أرادوا له - نثراً مقفى ، مثاله
مثال النثر حينذاك ، من وضوح ونظام ، وفكر فلسفي وعاطفة موضحة ، لا
معبّراً عنها . وكان ينبغي الانتظار نحو مائة سنة (١٨٢٠) لنجد مع « التأملات
Méditations » هذا الخليط المعجيب ، من النظام والتناغم ، والفكر والعاطفة ،
والعقل والحساسية ، اي جميع صفات النثر الرائع الصفاء ، وجميع الصفات
التي تفتن الأذن وتسحر القلب .

الفصل الثالث

بحسب وراء الجمال

كانت نقطة الانطلاق في هذه المعارك هي التشكك العميق بطبيعة الجمال الأدبي ، سواء كانت تلك المعارك تأييداً للأقدمين والمحدثين أم مناهضة لهم . فكلما كانت معرفة الأقدمين - التي طغت عليها معرفة الكتاب في عصر لويس الرابع عشر - تتغلغل في نفوس صغار الطلاب ، كلما بدت هذه المعرفة أقل وضوحاً ، وبعبارة - على كل حال - كل البعد عن الطبيعة . ان أهواء أقل حدة تغشي ما في هذه الأعمال الأدبية ، القديمة او الحديثة ، من حساسية كامنة ، وعقلاً أكثر تعجرفاً يرفض كل دور للخيال . ووجد الخيال نفسه محصوراً في القوالب المعدة للأدب الكلاسيكي ، واعتزقه الدهشة اذ رأى نفسه هكذا سجيناً . ولكن الحدود ستتمتع بين نشر يبدو انه يستطيع امتلاك جميع صفات الشعر الخيالية والعاطفية ، وبين شعر يميل الى النشر بمواضيعه ، ويراكبيه ولغته وأسلوبه . وهكذا نشر ان المسألة ليست فقط في تحديد حقل كل من هاتين الطريقتين للتعبير ، وليست في التفتيش عما اذا كان بوسع الشعر ان يبلغ الكمال ، ولكنها في التفتيش عما يقوم عليه هذا الكمال ، وما يقوم عليه الجمال . فالمسألة ليست تقنية ، بل هي اولا جمالية .

وكان النصيب الكبير الذي ساءم به - في هذا المجال - النصف الاول من القرن الثامن عشر ، فكرة رئيسية مثمرة ، هي فكرة « نسبة الجمال » ، بينما

كان الاعتقاد السائد في القرن السابع عشر ، انه يوجد جمال مطلق ، مستقل عن الزمان والمكان ، يمكن وضع القوانين في شأنه الى غير حد . ولقد أصر النقاد على هذا الواقع ، وهو انه يوجد انواع متعددة للجمال ، تتعارض كثيراً في بعض الاحيان ، بحسب الزمان والمكان . وقالوا ان « الذوق » هو العاطفة الصحيحة الخاصة بهذا الجمال . والذوق ، والذوق وحده ، هو الذي يمكن الكاتب من ان يكتشف لجمهوره الفكرة العامة التي يكوّنها عن الجمال . فعلى الكاتب ان يوازن بين هاتين القوتين ، مثال الجمال العام ، وذوق الجمهور الخاص . والواقع انه نظراً لوضع المجتمع الدنيوي ، الذي من اجله يكتب الكاتب ، ونظراً لحاجة الكاتب للحصول على تصفيق حلقة ضيقة من المعارفين ، الخاضعين لذوق العصر ، فإن مفهوم الذوق يتغلب على مثال الجمال ، الذي تجمع الشاعر به عبقريته الطبيعية . وسوف يقضى على كثير من التجديد وعلى كثير من الجرأة بسبب الذوق . وكان النقاد ، خلال سعيهم للعثور على هذا المثال للجمال ، راغبين حقاً في العثور عليه بشكله العام ، الا ان معظمهم فتشوا عن الأشكال الخاصة بعصرهم .



إن الجمال في فن كان يُعتقد أنه يقوم على التقليد فقط ، كالآدب أو الرسم ، يكون دون شك ، في كمال التقليد . ولكن هذا المفهوم للجمال نصيحته ، هنا ، طبيعة الغرض المقلد الخاصة ، التي تنتج عن اختيار يكون قد تضمن مثلاً يمكن ان يكون في ذاته جميلاً أو قبيحاً ، أو أكثر جمالاً أو أقل . وقد فهم مارمونتيل أنه ينبغي النظر الى الفنون التي لا تقلد ابداً لأجل العثور على الجمال في حالته المجردة وقد اختار الهندسة ، لأننا في هذا الفن نحصل على مفهوم الجمال ، بانطباع الوحدة مضافة الى التنوع ، وبالمعادلة والتناظر ، وخصوصاً « بالمعظمة والغنى ... ان القوة والغنى هما من الناحية الفنية ينبوعان الأولان للجمال » . ونستطيع أن ندرك الجمال بدون الذكاء « اي روح التنظيم وروح الموافقة

والترتيب ، ولكن ليس بدون العظمة . ان رؤية بركان ثائر أو عاصفة تحدث انطباعاً للجمال بعظمة المشهد وحدها . ومع ذلك ، يجب أن يضيف الذكاء الى الأعمال الأدبية البشرية الصفات الفكرية من نظام وتناغم وعلاقة ، الخ ... وفضلاً عن القوة والنظام يجب ان يكون الجمال حراً . يجب ان يثير الدهشة باستقلاله عن الذوق السائد ، والرأي ، والمادة : فحديقة جبهة هي أقل جلالاً من غابة عذراء كثيفة .

اما فولتير ، فيصرّ على البساطة : « ليس ما يصنع الجمال الحقيقي هو ما يدعونه فكراً ، بل ما يصنع ذلك هو السمو والبساطة » . وكذلك دالمبير في مقاله « التعبير » في دائرة المعارف ، و « ديدرو » في مقاله « حاذق » فإنهما يلحان كلاهما على هذه الفكرة ، وهي أن ما هو جميل لا يمكن ان يكون الا بسيطاً أي مجرداً من هذه الزينة التي كان يميل التأنى ميلاً شديداً لإدخالها في العمل الأدبي .

يوجد إذن جمال عام مطلق ، صفاته الثلاث هي النظام ، والقوة ، والبساطة اما البرهان على ذلك فهو الاعجاب المستمر الشامل الذي نحس به ازاء كبار كتاب العصر القديم . فكيف ندرك هذا الشعور ان كان لا يوجد الا اذواقاً متغيرة ؟ وباسم هذا الجمال تمكن المقارنة بين فرجيل وتومبسون ويمكن القول بأن الأول يتفوق على الثاني . يوجد ذوق سليم مطلق يجعلنا نفضل بحق مؤلفات عصر آخر وبلاد أخرى غير عصر وبلاد الجمهور . ليس الفكر الخاضع لتغيرات الحضارة هو افضل مقياس لهذا الجمال العام ، بل انما هو القلب الذي لا يتبدل أبداً . هذا ما قاله فولتير .

لم تكن الأفكار التي رأيناها جديدة . فقد كان علم الجمال الكلاسيكي يفترضها كمبادئ ، وهي عند فولتير واصدقائه وتلاميذه من بقايا القرن السابع عشر . وقد اهتم المجددون كالأب تروبله بإثبات وجهات نظر معاكسة .

هل الجمال هو البساطة ؟ ان فونتنيل يحتج . ليست البساطة جبهة في حد

ذاتها ، وهي ليست كذلك الا بمقابلتها بالتنوع . وكان المذهب الكلاسيكي يقول : ينبغي أن يفهمني الجميع ، فيجيب الاب تروبله : كلا ، لأن الجمهور في معظمه قاض سيء . حقا ان العظمة أو القوة ، والنظام والبساطة ، هي صفات في متناول الجميع ، ولكن ، اليس للجمال غير هذه الصفات ؟ وفي الأدب بنوع خاص ، ليست هذه النعومة البارة صفة من صفات الجمال ؟ صحيح ان جمال العاطفة يشعر به الجميع ، ولكن ليس كل جمال منبعه القلب ، وجمال العاطفة نفسه ، ان كان على شيء من النعومة ، فإن معظم الجمهور لا يدركه ، لان هذه النعومة نفسها لا تقوم في الغالب الا بتقليد أكثر كمالا للطبيعة . والجمال في الفن يكون بعيدا عن متناول الجمهور بمقدار ما يكون افضل . اذن ، فأجمل الجمال ، اذا سمح لي بهذا التعبير - هو الجمال الأكثر تفردا ، والأكثر جدة ، والأكثر بعدا عن مشابهة المؤلف من الجمال . والأصالة ، ان لم نقل الغرابة ، تصبح صفة من صفات الجمال . وهذه الفكرة ليست جديدة تماما ، لانها تكون مبدأ الاسلوب الباروكي ، ولكنها تبدو جديدة ، وقد لقيت نجاحا باهرا ، لانها صارت اليوم - وقاليري يشكو من ذلك - مقياسا للجمال . ولما كان الذوق السليم محصورا في النخبة ، فيجب على الفنان ان يسعى لارضاء هذه النخبة وحدها ، وانه ليرضيها من الناحية التي يكون مثاله فيها غريبا . والذوق الصحيح ، مقياس الجمال ، هو الذوق الأكثر شيوعا بين النخبة . ويصبح التكلف مشروعا ما دام يهدف قبل كل شيء الى النعومة المفرطة في الافكار ... وينبغي أن نضيف - على حد قول الاب تروبله - الى تعريف الجمال الذي رأيناه : التفرد .

زد على ذلك ، ان الجمال ليس ذلك الاحكام الكامل ، وتلك الدقة في العلاقة بين الفرض والتعبير الفني ، وهذا كما يبدو ، ما كان المشرعون الكلاسيكيون يحلتونه المكانة الأولى من تقديرهم . ان الجمال في الفن يصنع شيء من مخالفة الأصول في التعبير ، وشيء من عدم الدقة في المودى ، يكون موحيا أكثر بكثير من النسخة الكاملة . إن هذه «التقريبية» هي التي تولد الملاحظة ، دون ان تجعلها

« أكثر جمالاً من الجمال » وتتخذها رفيقة لا غنى له عنها . ينبغي أن يضاف السمو والرقعة الى الصحيح لخلق « الجمال الكامل » . فالجمال ليس اذن قوة ونظاماً وبساطة وتفردا وحسب ، بل هو كذلك نعومة .

نرى الى أية نتائج ينتهي الاب تروبه في تحليله للجمال . وهذا لا يدعي لتحديد جمال خاص بعصره ، بل نراه يضيف الى التعريف البسيط الى حد ما الذي كان سائداً ، الخطوط التي بدا ان عصره يفرضها . ومهما كان الامر ، فقد حدد جمالاً لعصر لويس الخامس عشر .



ولكن الاب ديبوس انكر بوضوح وجود الجمال المطلق . وكتابه « آراء ، في الشعر وفي الرسم » (١٧١٩) ، والذي رجعنا اليه اكثر من مرة ، هو مؤلف رئيسي في تاريخ علم الجمال في فرنسا ، وفي تطور الافكار الادبية .

ان فكرة الجمال هي مفهوم بشري ، والجمال لا وجود له في الطبيعة ، وهو لا يوجد الا اذا كونه فكر الانسان . وهو امتداد مثالي للملكات الانسانية ، وبصفة هذه يرتبط بشكل وثيق بهذه الملكات . ان الجمال في الفن ، بنوع خاص ، هو نسبي . ويسمون جمالاً ما يكون آنياً ملائماً للأذواق السائدة ، لأن الناس ليسوا دائماً وفي كل مكان متشابهين . وبحسب قول الاب ديبوس ، ان الاسباب الطبيعية هي التي تعمل في تبديل الملكات الأساسية في الاشخاص اكثر مما تعمل في ذلك الاسباب الاخلاقية غير الفعالة . تلك الملكة الفكرية تتطور طبيعياً تطوراً اكثر في مناخ معين ، وهي تتفتح في حقبة معينة دون غيرها . لا شيء مشترك بين زنجي وموسكوبي ، وبين فلورنسي وهولندي . فكيف يمكن وجود جمال مطلق يحس به الجميع بالقوة نفسها ؟ ولا مجال للتكلم هنا عن التقدم . ان الطبيعة تقوم هنا بقفزات . هنالك عصور جمال ، وبلدان جمال ، وهنالك عصور قبح ، وبلدان قبح .

ان هذه الفكرة الخصبة فتحت الباب امام التجديد وأعطت الادب ان

يشق له طريقاً جديدة ، وان يخلق جهلاً جديداً . ولقد اعلن فولتير في ما يتعلق باللمحة :

« ان جميع مؤلفات الناس تقريباً تتغير كما يتغير الخيال الذي يفتجها . وان اقرب الشعوب تجاوراً تختلف في العادات واللغات والذوق . وماذا اقول ؟ ان امة بعينها بعد مضي ثلاثة او اربعة قرون لا تعود هي نفسها . وفي الفنون التي تتوقف توقفاً كلياً على الخيال يوجد ثورات بمقدار ما يوجد منها في الدول . فهي تتغير الى الف نوع بينما هم يحاولون ان يحدروها ، .

وقد اختتم «هلفسيوس» مقالاً مطولاً عن تطور العادات وتأثيرها على الذوق بهذه العبارة : « كل تغيير يحدث في حكومة او عادات شعب ينبغي بالضرورة ان يمر الى ثورات في ذوقه . ولكن كان يجب الانتظار طويلاً لتفرض هذه الافكار نفسها . وقد عادت اليها مدام دي ستال بكل الخبرة السياسية التي كانت تنقص الاب ديبوس وفولتير وهلفسيوس ، وجعلتها تقتصر بعد مائة سنة تقريباً من صدور « الآراء » . وخلال هذا الوقت كان المدافعون عن الجمال العام قد افقروا المادة الى درجة ان الفنان القوي والمتدفع لم يعد يجد فيها ما يرضيه .



في النصف الاول من القرن الثامن عشر تجاهه مؤيدون تقليديون لجمال عام عبرت عنه الاعمال الادبية القديمة وكتبنا الكلاسيكية ، ولكنهم لم يجرؤوا على التفتيش عنه عند كاتب كشكبير ، ومؤيدون للجمال المتنوع ، الخاص بذلك العصر او بتلك البلاد ، فربح التقليديون المعركة في بادىء الامر ، لشدة ما كان الاطلاع ضعيفاً على المؤلفات الاجنبية التي باستطاعتها ان تحقق وان تحيي نظرية خصومهم . ولكن هؤلاء أخذوا بشأرم في نهاية ذلك العصر وفي بداية العصر التالي . كانت جذور الرومانسية فيهم على اشد ما تكون عمقا وكانوا يها على اكثر ما يكونون جهلاً .

الفصل الرابع

نحو مبادئ جديدة

كان الاطلاع على الادب الانجليزي بين الاسباب الكبرى التي ادت الى اتساع الذوق الادبي اتساعاً متزايداً ، والى هوان المذهب الكلاسيكي . فحتى نهاية القرن السابع عشر ، كان التأثير الإيطالي ما زال غتلفاً بتأثير الادب القديم ، يسانده تارة ويناهضه تارة اخرى . وبالعودة الى « تاس » او الى « أريوست » توصل الكثيرون من المخالفين الى الاحتجاج على المذهب الكلاسيكي ، بينما قدم بترارك نموذجاً له صفات هوراس نفسها . ولكن ، فضلاً عن هوى في الخيال ، سواء في التفصيل او في مجموعة العمل الادبي ، فإن التأثير الايطالي لم يكن له ان يحدث تغييراً محسوساً في مبادئ الفن الكلاسيكي . وبالعكس ، فان النماذج الانجليزية قد ساهمت بقوة - بدون ان تكشف عن مبادئ جديدة - في دهم الميول التي كان تطور العادات العام قد ولدها في فرنسا .

وكان المفهوم الانساني يلفظ أنفاسه ، وكان مفهوم الجمال الذي يتضمنه في طريق الزوال . ولم تعد للأقدمين السلطة نفسها ، ولا الرصيد ذاته ، وإن كانوا لا يزالون يتمتعون بالاحترام ، ولم يعد إطار الادب الكلاسيكي الضيق لينسجم مع النفس الحديثة البعيدة الآفاق . ولم تعد الديانة تقدم لهذه النفس غذاء كافياً ، فكما ان النفس القلقة راحت تفتش عن حقيقتها في الفلسفة ، كذلك اخذ الفن يفتش عن مثال جديد . ولسوف يتبدل هذا الفن ، ولكن من الداخل لا بالشكل ، وسيبقى الشكل ، في مجموعه ، كما كان عليه في العصر السابق ، إلا انه لن يقوم مذهب أدبي جديد ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بل هي مبادئ جديدة عامة ستعطي حياة جديدة لفن تقليدي . وسوف يكون

ذوق الجمهور موزعاً بين الأنواع التقليدية ، حيث يقل طلب الأصالة والمهارة ،
وحيث الصفة التقنية تكون غرض الفضول الاساسي والأنواع الجديدة التي لا
يحددها اي تقليد ، وحيث يفتش خصوصاً عن انعكاس الحياة الاخلاقية ، وعن
التطلعات الجديدة ، وعن الواقع اكثر من الحقيقة .

وفضلاً عن ذلك ، وبظاهرة هي قياسية في الأدب كما هي في الفيزيولوجيا ،
ينبغي لقوية الجرعة باستمرار لإحداث النتائج نفسها . إن المشهد أو القصة
الذين كانا يسيلان الدموع سنة (١٦٧٠) أصبحا يلامسان الاحساس ملامسة
« رفيقة » سنة (١٧٥٠) . صحيح أن « روسو » لزم فراش المرض من فرط
التأثر حين حضوره تمثيلية « أليزير *Alzire* » ، ولكنه كان في الخامسة والعشرين
من عمره ، ولم يكن قد « تعود » رؤية المشاهد المأسوية . وينبغي ان تقوّى
النتائج باستمرار ، وقد شعر بذلك « كريبتون *Crébillon* » الذي ادعى
الانعام على المأساة بدافع جديد ، هو الخوف . وكانت الدراما الانجليزية تقدم
نموذجاً يتعلق بهذه النقطة . ولقد أطنب الأب « بريفو » في مدح الانجليز
« لتلك القوة المأسوية التي تحرك أعماق القلب ، والتي تثير الأهواء بلا شك في
اكثر النفوس خمولاً ، ولقوة التعابير ... » ، واحتج « مورا » لأنهم « يعرضون
التنفيذ » على المسرح الانجليزي ، وكان قد شهد في إحدى هذه التمثيليات « رجلاً
يُعذب على الصليب نصف ساعة كاملة » ، ولكن قسماً من الجمهور كان يترقب هذه
المشاهد العنيفة . ومدح فولتير الشعراء الانجليز « لمبقريتهم وعمقهم » ، ولكن
الأب تروبله استخلص أمثلة أخرى من دراسته للأدب الانجليزي ، فلقد رأى
فيه البرهان على التناقض بين الفكر الخلاق والمبقرية المبدعة من جهة ، وبين الفكر
المنظم من جهة أخرى ، اي الذوق الفني ، وبوجود هذا التناقض لم يعد يصعب
إعطاء الأفضلية للفكر والمبقرية ، وتوضيحية الكمال الفني على مذهب قوة الخيال .
ان هذا التناقض المخصب سيكون الاساس لأفكار مدام « دي ستال » ، ولكن
ديدرو سبقها وأخذ هذه الفكرة واستخرج منها النتائج ، فكتب يقول :
« إن الذوق منفصل غالباً عن المبقرية . والمبقرية موهبة طبيعية

خالصة ، وما تنتجها هو عمل لحظة ، أما الذوق فهو عمل الدراسة والزمـن ، يقوم على معرفة مجموعة من القواعد الموضوعية او المفترضة ، وينتج جمالاً اصطلاحياً . ولكي يكون الشيء جميلاً بحسب قواعد الذوق ، يجب ان يكون أنيقاً ، منتهياً ، مصنوعاً دون ان يظهر فيه اثر الصنعة . أما عن العبقرية فيجب ان تكون في بعض الاحيان مهمة وأن تبدو غير منظمة ، صعبة المسلك ، متوحشة . إن السمو والعبقرية يلتزمان عند شكسبير كبروق في ظلمة ليل طويل ، و« راسين » هو دائماً جميل ، وهو ميروس مليء بالعبقرية ، وفرجيل بالاناقة ..

إن القواعد ، وقوانين الذوق هي قيود للعبقرية ، وانها لتعطى لتنتقل الى السمو ، الى الجديد ، الى العظمة ... القوة ، والفيض ، ولست أدري أية قسوة ، والمخالفة ، والسمو ، والجديد ، هذه هي ميزة العبقرية في الفنون . انها لا تؤثر برفق ولا تُرضي بدون ان تدهش ، وهي تدهش كذلك بأخطائها ،^(١) .

أما فولتير الشديد التوقير للأعمال الادبية الكلاسيكية ، إن لم يكن للتعالم الدوغمائية الكلاسيكية ، فانه يمتنع هو ايضاً على القواعد ويعلن حقوق العبقرية : « كثيرة هي القواعد المزعومة ، وكثيرة هي القيود التي لا عمل لها سوى عرقلة سير العظماء . فينبغي ان نندفع في المهنة لا ان نجتر أنفسنا فيها على عكازين .. وفي جميع الفنون يجب ان نتنبه كثيراً لهذه التعاريف الخادعة التي نجرؤ بواسطتها على إبعاد كل جمال غير معروف لدينا . هذا هو امتياز العبقرية في الابداع . إنها تشق طريقاً لها حيث لم يسلك احد قبلها ، وتنطلق بدون دليل ، وبدون فن وبدون قاعدة ، إنها تضع في صنعتها ، ولكنها تترك بعيداً ، ورائها ، كل ما هو ليس إلا عقلاً ودقة . »

فيهتف خصمه « فريرون » : « هل يجب ان تُرسم حدود للفن والطبيعة خلومنها ؟ » اذن ، فأحد الأفكار الجديدة الاساسية في الفن هو انه يوجد قوالت

متقابلتان ، إحداهما فقط خلافة حقيقية : الذوق والمبقرية ، وأن للأولى عملاً
مجدداً ، ولكنها عاجزة ، وحدها ، عن خلق الجمال الفني ، وأن الثانية ، بالمقابل ،
هي ينبوع الحقيقي للجمال ، وأن الذوق ، أي مجموعة القواعد التقليدية التي يجب
أن يخضع لها الكاتب ، إذا حاول أن يزج بالمبقرية ، فما عليها إلا أن تلقي به
جانباً ، وتنطلق حرة كما يريد إلهامها . هنا يكمن جذر عميق من
المذهب الرومانسي .



وبرزت إلى الوجود خلال القرن الثامن عشر فكرة ثانية ، هي أقل أصالة
من السابقة ، وأقل غنى في نتائجها ، وقد كونت مع ذلك مبدأ هاماً من الفن
الجديد الذي كانوا يتوخون إقامته . كان يجب أن يكون أدب القرن السابع
عشر أخلاقياً ، ولا نكاد نجد واحداً بين مشرعينا ولا بين كتابنا ، إلا وأثبت
هذه الرسالة الأخلاقية في الأدب أو رضي بها ضمناً على الأقل . والواقع أن ما
يخرج من الأعمال الأدبية وما يروحي به النقاد ، هو علم أخلاقي عام ، شامل ،
ومجرد ، سلبى أكثر منه إيجابى ، مطبق بطريقة غير مباشرة . أما أدب القرن
الثامن عشر ، فقد ادعى أنه معلم أخلاق ، وما هذا مثل ذاك . أن التعامل
الأخلاقية التي يعهد بتشرها إلى العمل الأدبي كانت تتلاءم تلاؤماً كلياً مع
الجمهور الذي يقرأها ، وفي الوقت الذي يكتشفها فيه ، وهي على صلة وثيقة
بمبادئ العصر ويفترض فيها أن تمثل المجتمع الحقيقي تمثيلاً مباشراً . وكان الفنان
الحق في القرن السابع عشر كالكاهن الذي يكشف الحقائق السامية في الإنسان
وأهوائه ، أو كالعالم الذي يعرض ببرود اكتشافاته ونتائج تحاليله في حقل
القلب البشري . أن هذا الكاهن وهذا العالم ينبغي أن يصبحا معلمين ، وأن
يحملوا الجمهور الذي يستمع إليهما يتبنى دروسهما ، أي اليورجوازية الوسطى التي
صارت تؤلف شيئاً فشيئاً معظم القراء .

إن على الكاتب الهزلي بدلاً من أن يجعل الناس يضحكون من الرذائل
النادرة ، القليلة الخطر على المجتمع ، أن يحتفظ بريشته لتلك التي تتبع من

الافراط الذي تؤيده الاحكام المسبقة ، او للذائل التي كرسها العالم ، . وان افضل طريقة لتحسين الناس ولجعلهم يحبون الفضيلة وهي « ان تريم إياها تحت اشكال صور مؤثرة ، وفي اوضاع شبيهة بتلك التي تتكرر كل يوم تقريبا على مسرح المجتمع العادي » . وهكذا هنأ « بوغنفيل *Bougainville* » لاشوسيه لأنه « أوحى للناس بذوق علم أخلاق نافع ، ولأنه « أقنعهم » بالعاطفة ، أن الواجب هو اساس السعادة » ، وأعلن ديدرو ، ان غرض التأليف المأسوي ، « هو الايجاء للناس بحب الفضيلة ، والخوف من الرذيلة » . وكتب في مكان آخر « أكرر اذن ما قلت : الشريف ، الشريف . إن هدف كل رجل شريف يحمل قلماً او ريشة او مقصاً ، هو ان يجعل الفضيلة محبوبة ، والرذيلة « مكروهة والمضحك بارزاً » . وهذه الفضيلة ليست مفهوماً « مجرداً » ، وعلى الكاتب ان يصفها في حالات خاصة » ، وأن يشير أسئلة تلقى عادة في الحياة الواقعية ، ان لم تكن اليومية : « مسألة الانتحار ، والشرف ، والمبارزة ، والثروة ، والمراتب ، ومائة غيرها » . ولما اقترح « مرسيه *Mercier* » « نوعه الرصين » ، هنأ « بومارشيه » على ما يقدم فيه من « فائدة » اكثر إلحاحاً وأخلاق اكثر مباشرة من المأساة البطولية ، وأوفر عمقاً من الملهاة المضحكة » . وهكذا شاء مرسيه ان تكون المأساة التي يقترحها :

« أن تستخدم لربط الناس بعضهم الى بعض بعاطفة الرحمة والحنان المنتصرة .. فلا يكفي اذن ان تُشغل النفس ولا حتى ان تجعلها تتأثر ، بل يجب ان تجرّ الى الخير . وعلى الغاية الاخلاقية ، دون ان تكون مستترة ولا واضحة جداً ، ان تستولي على القلب وتجميل منه بملكة لها . فما هو الفن الدرامي ؟ انه الذي ... يفتح مكنوز القلب الانساني ، ويخصب شفقته ورحمته ، ويعلمنا ان نكون شرفاء وفضلاء ، لأن الفضيلة تكتسب ، حتى ببعض الجهد » .

واذا كان الأمر يتعلق بالقصيدة الملحمية لا بالمرح ، فأت مدام « داسيه

Dacier « قد حددته بقولها انه « ابتدع ليكون الاخلاق » . والرواية ؟ ان ديدرو يمدح « ريشاردسون » لما وضعه من مؤلفات « تسمو بالروح » وتؤثر في النفس ، وتتنفس في كل مكان حب الخير » ، ويعارض هذه الدروس المفوسة التي تثير العطف ، وهذه الحكم الباردة التي لا طائل تحتها والتي كانت تحتوي الاخلاق التي تتضمنها الاعمال الادبية .

إن الفعالية الاخلاقية في العمل الادبي تنتج عما يثيره رسم الصفات او الحكاية من حرارة في قلب القارئ ، اكثر مما تنتج عن الدرس الضمني الذي محويه . والفرق الكبير بين الاخلاق التي يدعي كتاب القرن السابع عشر تعليمها ، وبين الاخلاق التي يريد كتاب القرن الثامن عشر ان يوجدها ، هو انه كان يخيل للأولين ان تقديم مشهد اخلاقي يكفي بالاستنتاج الذي يصدر عنه ، بينما كان الباقون يلجأون الى الحاسية لا الى العقل ، ليضعوا القارئ في حالة قابلية مسبقة ، خاصة يحمل الدرس فعلاً . وهم يستطيعون التأثير على الاخلاق بإثارة حالة عاطفية مناسبة ، فينبغي أولاً ، كما يقال ، ان يحمس القلب البشري الى أقصى درجة ، ليُعطى بعد ذلك الشكل المطلوب . ولا يكون اي درس فعلاً دون هذه الحالة من الحماسة للفضيلة . ولا يدرك الدرس الاخلاقي إلا بالرقصة واللين . ومن جهة ثانية ، سيكون هذا الدرس ايجابياً لا سلبياً ، فتوصف الفضيلة اكثر من الرذيلة ، وتحبب الاولى اكثر مما تُكره . الثانية ، وتثار الدموع تأثراً من مشهد الخير ، لا الضحك المليء بالحبت في المشاهد المضحكة ، ولا صراخ الاشمزاز او الخوف في مشاهد التعاسة المستحقة او غير المستحقة .



والمبدأ الثالث هو ان الفن يجب ان يمثل الحياة الحقيقية ، بشكل مباشر لا بشكل غير مباشر ، من خلال تنظيم حوادث القصة التقليدي . هذه هي بوادر الواقعية ، وهذا المبدأ هو على اتصال وثيق بالمبدأ الاول . فكيف نقدم

درساً مفيداً اذا كان على القارىء أولاً ان يفسر الحوادث الغريبة عن حالته الشخصية ليطبقها على وضعه ، واذا كان عليه ان يحول الامراء الذين تقدمهم له المأساة الى بوجوازين ، واذا كان الوصف أو كانت العواطف الجميلة التي تقدم له الرواية تحليلاً لها تبقى غريبة ، نوعاً ما ، بالنسبة له ، في نعومتها او في صفتها المجردة من امكان الحدوث أو عدمه التي تضغط عليه ؟

على الصفات العامة ان تفسح في المجال على المسرح للصفات الخاصة ، تماماً كما تكونها الاوضاع ، والعقدة يجب ان تكون «بيتية» وهي تتوقف على الظروف أكثر مما تتوقف على الصفات . لأن الظروف تتغير باستمرار ، اما الصفات فهي دائماً ذاتها ، وتنضب بسرعة . وفي الاوبرا نفسها ، النوع الاصطناعي ، ان كان لها من نوع ، فإن « غريم » و « ديدرو » يريدان ان يؤخذ الموضوع من الحياة الواقعية . فالقصيدة الراحوية يجب ان تتخلى عن الرعاية المزيفين ، وان تصف كما فعل « جستر » رعاية « اخوة » ، أطفالاً ، أزواجاً ، أصدقاء . يجب ان يعرضوا فقرائهم وان تظهر لنا شيخوختهم ، وعاطفة الكرم عندهم ، وحسائهم ، وحنانهم البنوي أو الأبوي . وعلى الرواية ان تحتقر « هذه الحوادث المعجبية والمفجعة » وهؤلاء الابطال الذين قبض عليهم الاتراك ، والموت غير المتوقع ، وهذه السرايب ، وعليها ان تصف الطبيعة البشرية في حقيقتها المعاصرة .

اذن فالاشخاص الذين تروى مغامراتهم او تعرض على المسرح ، يجب ان تكون اوضاعهم شبيهة بأوضاعنا :

« ان منفعة القلب الحقيقية ، وعلاقته الحققة ، مما دوماً بين رجل ورجل لا بين رجل وملك . كذلك فان جلال المرتبة الاجتماعية لا يزيد في رغبتى بالتعلق بهؤلاء الاشخاص المأسويين ، بل انها على العكس تضر بها . كلما كانت حالة رجل يتعثر قريبة من حالتي كلما أثرت تعاسته تأثيراً أشد ، في نفسي . واذا كان لقلبي من علاقة في الرغبة التي تشدنا الى اشخاص المأساة فلأنهم أماس وتعساء اكثر مما هم ابطال او ملوك ...

ماذا يعني بالنسبة لي موضوع هادىء عن وضع ملكي في القرن الثامن عشر ، وماذا تهمني ثورات آئينا وروما ؟ أية فائدة حقيقية أجنيها من موت طاغية من « بيلوبونيز » ومن تضحية امير شاب في « أوليد » ؟ لا علاقة لي بكل هذا ، ولا أية أخلاقية تناسبني .

واقترح « مرسيه » أن يوضع على المسرح « حائك » او عامل ، او مياوم ، اما « ماريغو » ، بوصفه مؤلف « حياة ماريان » ، والأب بريغو ، وجان جاك روسو في مقدماتهم ، فانهم يدافعون عن قراراتهم بإعطاء الرواية أشخاصاً بوجوازيين او شعبيين .

ان المواطن الذي هي الدافع للأعمال الأدبية يجب ان تكون هي التي يشعر بها الانسان العادي خلال حياة عادية : رجل قلق على مستقبل ومصير اولاده ، ورجل شريف قلق على شرفه ، وتاجر يهتم بتجارته قبل اي شيء ، ومستخدم بوظيفته . فلماذا لا تصنع مادة العمل الادبي من هذه المشاغل التي تملأ حياة المواطنين بدلاً من معالجة الحب او السياسة ؟

وعلى اللغة والاسلوب ، في جميع الانواع ، ان يقتربا من اللغة الحقيقية لسكان العصر ، فيجعل النثر محل الشعر ، حتى في الانواع التي أبعد عنها ، وهذا النثر نفسه سيكون مألوفاً .

وأما في المسرح ، فبدلاً من ان يكون كلام الممثلين هو ذلك الإيقاع التقليدي ، وذلك الإلقاء الاصطناعي ، اللذين كانا سائدين حينئذ ، ينبغي ان يشابه التعبير التلقائي لمواطن حقيقية ، وذلك بتنويع اللهجة مضافة الى حركات طبيعية لنفس تائرة .

وعلى كل حقل من حقول العمل الادبي ، وعلى كل جزء منه ان يقترب من الحقيقة المتواضعة واليومية ، لا للدلالة على عاديتهـا ، بل بالعكس ، لاستخراج المفجع والمؤثر منها . وواضح ان مفهومنا كهذا يُفقد الفن صيفته الانشائية ،

فتصبح لذة المشاهد أو القارئ أقل صفاء من الناحية الفنية البحتة ، وقد يؤدي ذلك بالمعرفة الفنية الى الزوال . ومن المؤكد ان الكاتب يثير بذلك الاهتمام ويرضي ، ولكنه يتوجه الى كل ما في الانسان من حواس الاحاسه الجمالية .

وهذا بالضبط ما كان يطالب به مجتمع جديد موزع بين القلب والعقل ، ولكنه على استعداد قليل لتفهم جمال فني 'معرفي' .



ان ما يُقدّر في العمل الفني هو صدها العاطفي . فعليه ان يتحدث الى القلب لا الى العقل ، ان المبقرية تكن في القلب ، وان الاحساس الكامن في الانسان وخصوصاً في الكتاب ، هو الجزء المنصب حقيقة والعنصر الاصيل حقاً . فالعقل يحلل والمناطفة تخلق . العقل يدرك ولكن بالقلب وحده يتمثل الانسان العمل الفني . وهذا مبدأ رابع يحمل بنوع خاص ، من القرن الثامن عشر ، العصر المهيأ للرومانسية .

لقد اعلن المبدأ الكلاسيكي حقاً ان على الشاعر ان يؤثر وان يثير انفعالاً . ولكن الانفعال المثار يبقى عقلياً جداً ، كعمل الفنان الخلاق ، او على الاصح ، كما سبق وقلنا ، ان الانفعال كان في عصر لويس الرابع عشر ، موحى بانحس ثمن لجمهور اكثر قابلية ، وقد كتب بوالو : 'لكي تنتزع مني الدموع عليك أنت ان تبكي' . ولكن الدموع التي يطالب بها ، ان لم تكن داخلية ، كانت خفية عجباً . وكان يجب في القرن الثامن عشر ، سواء في القصة ام في المسرح ان يُعتبر عن الانفعال بشكل اكثر مباشرة وبقوة اوفر 'ليحدث التأثير' .

وعلى الفن - كما رأينا - أن يقترب من الحياة ، فيكون على علاقة او ثق بمزاج الكاتب ، في كل ماله من خصوصيات ، وباحساسه اكثر من مواهبه الفكرية الخالصة . وما كانوا يرضون بحضور الكاتب في عمله الادبي فحسب ، بل كانوا يحثونه على ذلك ، وكانوا يدعونه الى الكشف عما فيه من غريزي ،

مؤكدين ان العبقرية تتفوق على الذوق ، ويطلبون إليه ان يثبت الحياة في عمله الادبي بحركات قلبه التلقائية . اما عن الجمهور ، فكانوا يودون ان يحصلوا منه على رضى القلب لا على رضى العقل وحده . فيصبح العمل الادبي هكذا تياراً يستقطب الاحساس لا الذكاء . وعندما نصح بوالو كاتب الدراما بأن يكلم قلب الجمهور ، كان يظن ان الكاتب يتفهم قبل كل شيء ، وسائل التأثير في القلب التي تكاد تكون آلية . وعندما طلب ديدرو الشيء نفسه من كل كاتب ، ومن كل فنان ، كان يعتقد ان الاخلاص العاطفي والسذاجة في التعبير يحصلان على هذه النتيجة بالتأكيد ، وأنها كفيان للحصول عليها . اذن ، فالعبقرية ، قبل كل شيء ، تقوم باحساس فياض تثير حرارته الخيال . وهي ليست حناناً رقيقاً وناعماً فحسب ، ولكنها تصبح اكثر فاكثراً ، بنسبة تقدم العصر ، حالة هوى جنونية في بعض الاحيان ، هوساً حقيقياً . وتصبح ميزات الالهام الفئاني ميزات كل خلق ادبي .



واخيراً ، ينبغي للأدب ان يضع نفسه في خدمة الفلسفة . ومن هذه الناحية فكر فونتنيل انه يستطيع إنقاذ الشعر . فاذا كان للشعر في الواقع ، ميزة التغلغل في الروح بتناغمه اكثر من النثر ، أفلا يكون أفضل من النثر في نشر الحقائق الكبرى التي عرفها الانسان عن سر الطبيعة ؟ وامام جمهور شغف معظمه بالافكار والوقائع ، اليس على الشعر ان يعرض الافكار الجديدة ، والوقائع المهمة ، أو التي تثير الفضول بعد أن يزيناها بأناقته وكياسته ؟ فيكون هو النوع التعليمي . وما لا ريب فيه ان على الكتاب ان يعذروا له برودته . ولكنهم كانوا يريدون ان يعلموا في الشعر كما في النثر ، كانوا يريدون ان يقولوا شيئاً من الفلسفة ، والأخلاق ، والزراعة ، والتربية ، والتاريخ الطبيعي والفيزياء ، وعلم الفلك ، والرسم . وقليل ما كان يعتبره الفن غير لائق به او انهم لم ينصحوه بمعالجته ،

وان تعالج بدقة وبفعالية ، وبدون خجل مصطنع وبدون احترام مفرط
لتقليد متعزز .



انهم يريدون اذن أدباً تتغلب فيه المبقرية على القاعدة ، ادباً يكون معلم اخلاق ،
واقعياً ، حساساً ، حالماً ، معلماً . وليس في كل هذا عناصر مذهب متلاحم ،
وليس فيه خصوصاً مبادئ فنية . وكان الامر يتعلق في بعض الاحيان باتجاهات
متناقضة ، لم يضع بعضها اي مشروع ، ولكنها ستوجه الادب الفرنسي على مدى
مائة سنة تقريباً . وكانت هذه الاتجاهات في مجموعها تعارض المذهب الكلاسيكي
لأنها كانت تهتم أولاً بضمون العمل الادبي لا بشكله ، ولأنها تعلن حقوق القلب ،
المتفوقة على حقوق العقل وعلى حقوق المزاج الشخصي ، ومتفوقة على القاعدة .
ولم يعد العقل نفسه ، في حال الاستعانة به ، ملكة ترتيب ونظام وتوازن كما
كان في الاعمال الادبية الكلاسيكية ، بمقدار ما صار فلسفة نقدية تعارض
الاحكام المسبقة والتقليد ، وإحساساً صحيحاً واقعياً تهتم بوضع الاخلاق اكثر مما
تهتم بقوانين الانسانية الفكرية العامة . ولقد صكتب المشرعون في الادب في
النصف الاول من العصر على الاخص . ولما كانت نتيجة اعمالهم هي هدم اساس
المذهب الكلاسيكي ، وحتى ابعاد كل مثال مذهبي ، اعتقد خلفاؤهم انه يكفي
ابداء بعض التوجيهات العامة . ولئن نجسد فيما بعد مذهباً في الانواع التي تركز
على تقليد قوي ما زال محرمًا ، ولكننا نعثر على نقاش حول القواعد الادبية .

الفصل الخامس

النظريات الدرامية الجديدة

أ. تجديد شباب المأساة

لقد كوّن عمل راسين الدرامي ، التقليد المأسوي ، أكثر مما فعلت النظرية التي قدمها بوالو ، المشرع الوحيد الذي بقي محتفظاً بشهرته ومكانته . وقد أجمعت الآراء على أن راسين بلغ الكمال . أما الذين راعوا تقليده مراعاة تامة ، فقد 'صنّفوا بين الوسطيين' ، وأما الذين حاولوا أن ينافسوه في هذا المجال ، فكان عليهم أن يحددوا ، ولكن تجديدهم هذا لم يكن بجرأة . فلم يقووا على التوصية بشيء يتعرض لمبدأ المأساة الكلاسيكية ، إنما اقترحوا إدخال تحسينات طفيفة على التفاصيل ، كانت تتعلق بالمضمون أكثر مما تتعلق بالشكل . وكان فولتير في هذا العصر أكبر المشرّعين في المأساة ، غير أن آخرين أدلوا هم أيضاً بأرائهم الإصلاحية ، وإن لم تكن لهم سلطته .

وكان إعجاب فولتير براسين كاملاً غير مشروط : « فقد تكون « أتالي » أفضل رائعة أدبية للفكر الانساني ... » إن راسين هو أكثر شعرائنا اقتراباً من الكمال ، وما مقاله « الفن الدرامي » في « المعجم الفلسفي » سوى مديح غير مباشر لـ « راسين » . إن الثناء على راسين هو أن نطلب قبل كل شيء ،

ان تتحدث المأساة الى القلب ، وان يكون الحب فيها ميلاً سامياً ، لا زينة لعمل سياسي ، وهو ان نطلب الى الكاتب ان يصف الى جانب الحب « وضماً مؤلماً لأمّ مستعدة لفقد ابنها » ، وغير ذلك من الانفعالات الطبيعية ، وهو ايضاً احترام تام لقاعدة الوحدات الثلاث . وقد برّر فولتير هذه القاعدة ، بعد ان بررها كثيرون غيره ، لا بالتقليد فقط (هذا التقليد الذي لا يكاد يستبعد به) بل بالمعقول . احترام وحدة العمل : « لأن الرغبة التي تتوزع لا تلبث ان تزول » . احترام وحدة المكان : لأن « عملاً واحداً لا يمكن ان يحدث في الوقت نفسه في اماكن عديدة » . احترام وحدة الزمن : لأنه يتعذر على الشاعر مادياً ان يضع تحت انظار المشاهد مثلاً ما حدث في خمسة عشر يوماً التي تفصل بين فترتين من فترات العمل ، ولأن « المدة التي يستغرقها المشهد في الملهاة هي ثلاث ساعات ، فينبغي اذن ألا يستمر العمل اكثر من ثلاث ساعات » . ولكن هذه الساعات الثلاث ، يمكن ان تمتدّ بالاتفاق الى أربع وعشرين ساعة . ان الوحدات تؤمن البساطة التي تصنع استحقاق المأساة الحقيقي . اما الشعر ، فلا يشك احد بوجوب الاحتفاظ به في المأساة لأنه صانع جمالها الاكبر ، ولأن الأشعار الجميلة تتضمن وتفترض مجموعة من الميزات الاخلاقية والفكرية الضرورية للرائعة الأدبية . كما انه من الخطورة في مكان استعمال القوافي المتناوبة ، مثلها فعل راسين نفسه ، في « تانكريد *Tancrede* » ، « لأن الأسلوب هكذا يقترب من النثر » .

ومع ذلك ، فإن اخلاص فولتير لراسين لا يمنع من ان يتمنى للمأساة تجديدأ متنوعاً ، والواقع :

« أي من يتعمق في نظرية الفنون وليدة العبقرية الخالصة ، عليه ان يعرف ، ان كان هو نفسه على شيء من العبقرية ، أن المجالات الأولى ، هذه الخطوط الطبيعية الخاصة بهذه الفنون ، والموافقة للأمة التي نعمل لها ، هي قليلة العدد ... وانها لكذلك في فن المأساة » .

ولما كنا لا نستطيع ان نبتكر الى غير حد ، لا في حقل الاهواء الكبرى ، ولا في حقل الاوضاع ، وجب ان نجد الفن من ناحية اخرى . ان فولتير كان متفقاً مع « لاموت » و « كريبثون » على هذه النقطة ، وهي وجوب إعطاء المكانة الاولى للعمل . « إن المأساة بجمعها يجب ان تكون عملاً » . وان كان لا بد من أفعال عرضية ، لإغناء موضوع على شيء كثير من البساطة ، وفقر في ذاته ، فلتكن هذه الافعال حوادث لا « إلقاء » ، فضلاً عن ذلك ، يجب ان تكون هذه الافعال « مثيرة » وهي تطلب « تجهيزاً وعرضاً رائعين » . ان اكثر ما يؤخذ على المأساة الكلاسيكية ، هو الاكثار من « الالقاء » ومن السرد ، ومن مقاطع « التفخيم » ومن المنولوج . فلتحذف الأنجبة تحذف المناجاة في الحال . وليوضع على المسرح الاشخاص الضروريون للعمل . وجواباً على فولتير ، أعلن « لاموت » أنه لا يرضى إلا بوحدة العمل ، وأن الوجدتين الباقيتين « يمكن .. ان نجتهدا المشاهدين » وان إلغاءهما يساعد على تنويع العمل ، وعلى عرض ما كان يقدم حديثاً تحت انظار المشاهدين . أما فولتير ، وبدون ان يذهب هكذا بعيداً ، فقد كان يريد - محتفظاً بالوحدات - ان يعمل ضد « النعومة المفرطة » في المشهد الفرنسي ، وبمعجبه في مسرحية « يوليوس قيصر » لشكسبير منظر « بروتوس والخنجر في يده ما زال ملطخاً بدم قيصر » يجمع الشعب الروماني ويتكلم اليه . « وطالب بالمشهد ، بما في هذه الكلمة من معنى » وأن يكون أداء الممثلين على المسرح اكثر حيوية واكثر جرأة في التعبير عن العواطف ، وخصوصاً عن الانفعالات . وعلى الاطار ان يكون متسماً ، فخماً ، مثيراً ، خالياً من المشاهدين الذين يزحمة وجودهم وينعمون كل وهم ... » يجب إدهاش النفس والعين معاً .

وعلى المأساة ، وقد صارت اكثر حيوية ، وأكثر روعة للنظر ، ان تتجدد في مواضعها ، وذلك لا يعني اننا نتمكن من التجديد في الحالات النفسية ، بل يمكننا على الأقل - على حد قول فولتير - اختيار الاطار من فترات تاريخية ، او من مدنيات لم تستغل بعد ، ومن العصر الوسيط الفرنسي « والفروسية القديمة »

والتباين بين المسلمين والمسيحيين ، وبين الاميركيين والاسبان ، وبين الصينيين والتتر ... والصورة المتباينة « للسيت » القدماء والفرس .

وأخيراً ، يجب ان يكون للمأساة رسالة ، وان تصبح منبراً ، وان تروج للأفكار التي يعتقد الكاتب انها مفيدة: الانسانية الحقيقية والديانة المتنورة ، التساهل السياسي ، المحبة الشاملة ، احترام القوانين ، طاعة الرعايا للوئهم ، عدل الملوك وعفوم عن رجاياهم ، إزالة القوانين الظالمة .

أما مارمونتيل في مقالاته « الوحدات » (١٧٧٧) « النجى » (١٧٦٦) « الزخرف » (١٧٥٤) « اللقاء » (١٧٥٤) « المأساة » (١٧٧٧) في دائرة المعارف ، فقد طالب ببعض الخجل ، بتوسيع الوحدات وبخذف الأنجبة ، وبإغناء المشهد ، ورضي سنة (١٧٥٤) حتى باستعمال النشر ، او على الأقل ، بتنوع اكثر في النظم .

وكان كريستون ولاشوسيه اكثر جرأة ، فأراد « أن يُقَاد الى الشفقة بالرعب » ، وأن تضاف الى مأساة العاطفة مأساة المشهد. ويبقى الحب هو العاطفة الاساسية التي تقدمها المأساة ، ولكن سيوصف تحت اكثر الاشكال عنفاً ، وأكثرها ضراوة . فعلى « ملبومين *Melpomène* » الغاضب ان ينشر « الخوف والرعب والذعر » وأن يحمل « الدماء تسيل مع الدموع » .

واعتبر بعض الكتاب - من وجهة معاكسة - أن تحديد المسرحية يتم لا بابرار المفجع ، بل باقتراب اكثر من الطبيعة ، وبمشابهة اكثر بالحياة . وعلى أبطال المأساة ان يظهروا شبيهين بنا بطباعهم ، وعليهم ان ينتموا الى هذه الانسانية المتوسطة التي ينتمي اليها المشاهد . ويجب أن يتخلص الاسلوب من كل « بهرجة باطلة » ، وهذه نقبصة لم ينج منها راسين نفسه ، وعلى الابطال ، حتى في الحوادث الكبرى ، ان يجمعوا الى البساطة النبل والقوة ، كما ينبغي للشعر ان يكون ملائماً للأشخاص ، لا كلام شاعر يندفع وراء خياله ، تاسياً طباع أبطاله ، وأوضاعهم . وهكذا لم يبقَ لالغاء الشعر من المأساة سوى خطوة

واحدة . ولقد قطعها لاموت برشاقة . ألا يمكن ان يكون المرء كاتباً درامياً ممتازاً ، وأن يدرك الاعمال الكبيرة ، ويتصور المواقف الاخفاة ، وتكون له موهبة الملاحظة النفسية وموهبة التعبير عن الاهواء ، بدون ان يكون نظاماً ماهراً ؟ فضلاً عن ان الاشعار الجميلة تحول انتباه المشاهدين من التصادم العاطفي نحو مهارة الكاتب ، ولا شيء يبدو غير معقول من ان نجعل الاشخاص يتكلمون شعراً .

وهكذا ، أراد بعض النقاد ، وعلى رأسهم فولتير ، ان يحتفظوا بمبدأ المأساة ، وأن يحملوا اليه بعض التغييرات التي تجعل المأساة اكثر مرغياً وأكثر جدّة . وظهر ميل الى نقل اللعبة النفسية الخالصة من المأساة الى الملهاة . وبدأ ان المأساة تفقد قيمتها كعمل فني ، ولا يعود جوهرها الدرامي مفهوماً حتى في الوقت الذي فيه كانوا يطالبون بزيادة العمل فيها . وكان المثال النموذجي الذي اقترحوه لهذا النوع ، من الدقة ، بحيث اننا لا نستطيع إلا ان نحاول نقله ، واذا ابتعدنا عنه نخونه . وشعروا بالحاجة الى انواع درامية جديدة ، فاقترحوها ، ولكنهم قلما طبقوها . فقد كانت سيطرة التقليد المأسوي قوية جداً ، وظهر ان اكتشاف شكسبير - الذي كان يمكن ان يكون مفيداً - لم تكن له أية فاعلية . لقد أخاف اكثر مما أغرى . وأرادوا ان يأخذوا عنه عملاً اكثر ثراءً ، وعواطف اكثر حرارة ، ولكن بدون ان يحرأوا على تطويع قواعد المأساة بمقدار يكفي لاستعمال هذا التجديد . ومع ذلك ، فقد سمت بعض العقول الجريئة الى زحزحة هذه السيطرة :

(ب) توسيع الملهاة

لقد سيطر مولير على تقليد الملهاة ، كما سيطر راسين على تقليد المأساة ، ومع ذلك ، فان هذا النموذج الفريد لم يكن مزعجاً كالمأساة . إن الملهاة هي نوع اكثر حرية من المأساة ، ومولير اكثر تنوعاً من راسين ، ولهذا فقد كان على صانعي الشرائع ان يقاوموا تقليداً اقل ضيقاً وسلطة اقل قوة .

ولكي تتلاءم ملهه مولير مع ذوق العصر الجديد، أرادوا ان تكون اكثر نعومة وتيزاً . فاستنكروا ما في مسرحيات مولير من خداع . وطالب فولتير « بمضحك لطيف وصور فاعمة » ، وأراد « أن يكونوا مضحكين دون ان يقصدوا ذلك » ، ولم يذم كل سماجة فحسب ، بل كل دعابة تعتمد في الملهه على الشعر ، وبقي اكثر تسامحاً بالنسبة للملهه النثرية . وفنيلون مثل بوالو ، لم يتعرف الى كاتب « الميزنتروب » *Misanthrope* في « خدع سكان » . وهنأ فونتنيل « ديتوش *Destouches* » لأنه لم يسع أبداً الى ان « يثير بدناءة ضحكاً يحاوز الحد في جمهور سمج » ، ولأنه أراد ان « يرتفع بهذا الجمهور » بالرغم منه تقريباً ، الى ان يضحك بنعومة وفطنة .

وقد سبق ان رأينا ان بعض النقاد أرادوا ان يميلوا بالمأساة الى طبيعة الملهه ، وشاء بعضهم ان يقودوا الملهه الى تأثير المأساة . إن الحب « الساذج الرقيق » هو خاص بالملهه ، ويخطيء من يصنع منه احياناً مادة للمأساة . فالملهه « تستطيع اذن ان تتأثر ، وتحتد ، وتحزن » شرط ان تضحك بعد ذلك الناس الشرفاء .

وتكون طبيعة الملهه الحقيقية مزيجاً من المؤثر والمضحك المتساويين في السرية ، كما هي الحال في الحياة العادية . واذا كان الطبيعي هو ميزة الملهه الاساسية ، فانها تجده في هذا المزيج المتناغم . وقد اكتفى فولتير بهذه التوصية . اما لاشوسيه وفريرون فقد ذهبوا ابعد من ذلك ، مبعدين عن المشهد المضحك المؤامرات غير المعقولة ، والتعامل في الوصف ، وقد نصح الاول منها بوصف مجتمع أدنى مرتبة بالألوان ، ولكن بدقة اكثر . وقرط الثاني ملهه الاول التي تُسيل الدموع ، ولكنه صدم بهذا المزيج من « المضحك والشكوى » . فاقترح ان تُكتب مسرحيات « مؤثرة فقط بدون اي مزيج من الضحك » ، فهو يريد بالنتيجة ، مأساة بورجوازية ، تبقى فيها المواطنف بدون عنف ، وبجالة وسطية من التأثير . ولكن هذه ليست ملهه ، بل انها « مسرحية عاطفية » . واقترح فونتنيل خلق نوعين وسطيين بين المأساة الحقيقية والملهه الحقيقية ، حيث يكون

للرقصة والمأطفة المكانة الاولى ، وتكونان ممتزجتين بنسب مختلفة بالجمع والمضحك . وهما نوعان جديدان مضمومة النجاح طالما كان « المبكي والمؤثر » هما اللذين يحددان اقوى الانطباعات على المسرح . اما قولتيير فلا يقبل بالمهارة المبكية التي تبدو له « نوعاً خاطئاً » ويحتج على « المضحك المبكي » .

ولقد اتفق النقاد بوجه عام على ان المواطف المعتدلة ، المبعدة عن المأساة وعن الملهاة ، يجب ان تشكل مادة نوع جديد ينتسب الى الملهاة بوضع الأشخاص الاجتماعي ، وبالمصالح التي يخاطرون بها .

ج (الأنواع الجديدة

ديدرو والنوع الرصين .. لقد تبنى ديدرو افكار فوتتيل تقريباً . فقسم الخلق الدرامي الى اربعة انواع :

« الملهاة الضاحكة » ، وغرضها المضحك والرذيلة ؛ والمهارة الرصينة وغرضها الفضيلة وواجبات الانسان ؛ والمأساة البرجوازية وقد يكون غرضها تعاستنا البيتية ؛ والمأساة وغرضها الكوارث العامة ، وشقاء العظماء .

ولقد وجه اهتمامه الى المأساة البورجوازية او « النوع الرصين » ، فكانت المحرض الاول عليه والمشرع له . فعلى الكاتب ان « يعتمد النتيجة التي تعتمد في الأشياء الرصينة » ، وعلى العمل ان يتقدم خلال « الحيرة والصعوبات » ، وهذا النوع يحوي موضوعاً « هاماً » ، عقدة « بسيطة » ، بيتية ، قريبة من الحياة الواقعية . فلا خدام أنجية ، بل مناجاة شخصية ، ولا اشخاص عرضيين . وهذا النوع يتبع بشكل طبيعي قاعدة الوحدات الثلاث . إن أصالة ديدرو في هذا الحقل هي انه اراد ان يحل وصف الأوضاع محل وصف الطباع مع « واجباتها وامتيازاتها ، وصعوباتها » ، وهكذا توصف المهن المختلفة والحالات المتنوعة ، والأوضاع العائلية المختلفة . ولكي تزيد في انفعال المشاهد ينبغي ألا نخشى

المفاجآت المسرحية التي تمثل بوضوح لحظة حاسمة في العمل . وهذا النوع يمكنه طبيعياً أكثر من أي نوع آخر ، لأن موضوعه هو في الاوضاع حيث يمكن له أن يُزج "بورجوازي في حياته اليومية ، كالمسائل المالية ، والمسائل العائلية ، ومسائل الشرف . وواضح انه للمحافظة على المعقول الى أقصى حد ، يجب ان تكتب مسرحية من هذا النوع باللغة النثرية .

إن هذه النظرات المخصصة ، التي سيخرج منها قسم كبير من المسرح الحديث ، لم يوافق عليها الجميع . فانبرى « باليسو *Pallissot* » ، « عدو الفلاسفة » الذين كان ديدرو من كبارهم ، يذم النوع الرصين . فأخذ على ديدرو « بهرجته المتعذلة » ، وأشخاصه الاصطناعيين « كائنات العقل » الخالصة ، و « أخلاقياته الباردة » ، ولهجته المتعمدة لارضاء الجمهور ، وحتى فكرة وصفه الاوضاع ، كأنه يمكن وجود شخص تنطبق صفاته على هذه الاوضاع .

ومع ذلك ، كان على بومارشيه ، بعد عشر سنوات من تهجم باليسو ، ان يأخذ بتوجيهات ديدرو ، واذا كان ما جرب ان يحققه من النوع الرصين ، في (أوجيني او الصديقان) هو اقل وسطية مما حققه ديدرو ، فإن نظرية النوع التي طورها في مؤلفه (محاولة في درس النوع الدرامي الرصين) (١٧٦٧) ، وفي (رسالته المعتدلة عن سقوط ونقد حلاق أشبيلية) (١٧٧٥) لا تترك شكاً بأنها تستحق الالتفات .

لقد ابعد اولاً كل فكرة تقليدية : إن الجديد يستحق التقدير كالقديم ، فضلاً عن ان كتاباً عديدين كانوا قد عالجوا النوع الرصين ، بدون ان يطلقوا عليه اسماً ، من فولتير الى سيدان *Sedaine* . زد على ذلك ان تربية الأشخاص الاجتماعية ، لم تكن لتضيف شيئاً الى رغبة الناس في المسرح . وبالعكس ، كلما كان البطل قريباً من المشاهد بوضعه ، كلما لاءمته الأخلاقية التي تصدر عن المسرحية . « إنه لمن خصائص النوع الرصين ، ان يقدم فائدة أكثر إلحاحاً وأخلاقية أكثر مباشرة من المأساة البطولية ، وأوفرها عمقاً من الملهاة

الضاحكة ، . وقد اقتفى بومارشيه خطوات ديدرو في ما يتعلق بالشكل .
إن مسرحية من النوع الرصين لا يمكن ان تكتب الا نثراً .

سيبستيان مرسيه والدراما . - نجد افكار مرسيه الجديدة عن المسرح في
مؤلفه : « من المسرح » ، أو محاولة جديدة في درس الدراما ، (١٧٧٣) .
واننا نميز في هذا الكتاب قسماً سلبياً وقسماً ايجابياً . في القسم الاول يكدر
مرسيه الأسباب التي تبرر اختصار المأساة الكلاسيكية ، فيذم بدون اهتمام
كبير بالشكل ، بناءها وغايتها ووسائلها ، جامعاً ما قيل في نقد هذا الموضوع ،
مما رأيناه كثيراً في القرن الثامن عشر . ان هذا النوع مخلق وخاطيء ، لأننا
نمزج بدون عناية مقامرات الأبطال الاقدمين بعواطفنا الحديثة ، فينشأ عن هذا
المزيج أعمال أدبية لا تنسب لها ، وبعبدة كل البعد عن ذوق معظم الشعب . لقد
اصبحت المأساة « نوعاً من الخداع الرصين » يعتمد على سلسلة من التقاليد
الغامضة في جوهرها . وأشار مرسيه بقوة الى الصفة الاصطناعية الخالصة في
المأساة التي أصبحت لعبة القواعد الصارمة ، بدون علاقة بالانسانية ، وخصوصاً
بالمجتمع الحديث . فكم من الوقائع غير المعقولة والمستقلة في الطباع لدعم العمل !
فكيف لا نصدم ؟ هل تريدون ان تجعلوا المأساة حية ؟ ينبغي ان تكون
« مسموعة ومفهومة من جميع المواطنين ، وان تكون :

« على علاقة صميمية بالحوادث السياسية ... وان تكون منبراً
للخطابة ، فتبصر الشعب بمصالحه الحقيقية ، إذ تقدمها له تحت أشكال
جواذب مذهلة ، وتحرك في قلبه وطنية متتورة » .

فكان في ذلك عودة الى مبدأ الإغريق ، وكان في ذلك في الواقع ، إبراز
لنقائص المأساة الفولتيرية .

ولم نجد الملهة التقليدية حظوة اكبر في نظر مرسيه . إنها تتعلق كبريائنا
بدون ان تشفينا من رذائلنا ، فلماذا لا تهاجم بصراحة عامة رذائل المجتمع او
الانسانية العميقة الجذور ؟ ويذم الملهة ذات الصفة « الخاطئة والعميقة » .

فعلى الملهاء ان تلتصع لتستطيع ان تصف ، لا الشخص ، بل « النوع » في كتله المتضادة مع عمل الاشخاص ، الجاري في وقت واحد .

ليست المأساة الاصطناعية ولا الملهاء الضيقة على مستوى المجتمع الحديث ، فيجب ان تحمل الدراما محلها . وهذا الشكل الدرامي الجديد وحده يلجأ الى الكذب الذي هو جوهر المسرح ، من اجل الحقيقة المفيدة وحدها ، التي تبرر وجوده ، وهو وحده يكون « في متناول معظم الناس » ، ويربط بين الناس « بالرحمة والشفقة » ليدفعهم نحو الخير . ما هو في الواقع الفن الدرامي ؟ لقد سبق ورأينا انه فن اخلاقي مثل كل شيء ، يحسن الأخلاق بواسطة الاحساس ، وان تقسم النوع الى مأساة وملهء امر اعتباطي مضر .

« تساقطي ، تساقطي ، ابتها الجدران الفاصلة بين الانواع . لتكن للشاعر نظرة حرة في مرج فسيح ، فلا يشمر بعبقريته سجيناً هذه الاقفاص حيث الفن محدود ومصنّف » .

وبعد مضي خمسين سنة لم يضاف فيكتور هوغو شيئاً الى ذلك في « مقدمة كرامويل » . وإليك الدراما كما يريد مرسيه :

« ... هي ما ينتج عن المأساة والملهاء ، لها تأثير الأولى وأوصاف الثانية الساذجة وهي أكثر فائدة من الاثنتين ، وأكثر تروغياً ، لأنها في متناول جمهور المواطنين » .

إن الدراما وحدها تستطيع ان تعرض هذه الصفات العادية التي تؤلف الكتلة الانسانية ، حيث يختلط الخير بالشر ، ودناءة النفس بعظمتها ، وان تقدم هذه « الفروقات بين الفضائل والردائل ... المتنوعة الى ما لا نهاية » . والدراما وحدها تستطيع أن تقدم على المسرح ، في موقف مفجع الطبقة الوسطى التي ينتسب اليها الجمهور ، وتكشف هكذا عن « اخلاق » وميزة وعبقريّة امتنا وعصرنا ، وتفاصيل حياتنا الخاصة » .

« اذن لقد حان وقت وصف التفاصيل ، وخصوصاً واجبات الحياة المدنية ... فلنمش مع مواطنينا ، ولنكتون جمهورية حيث مشعل الاخلاق ينير الفضائل التي ما زال مسموحاً لنا بممارستها ... ان هذه المسرحيات (الدراما) التي تعالج العلم والاخلاق ... تعلمنا كيف نتعرف الى نفوسنا ... »

حقاً ستكون الدراما هي المسرح الكامل الذي يجمع اليه كل امتيازات النوعين التقليديين ، وستكون أكثر صدقاً منهما . وستقدم وصفاً أكثر كمالاً للانسان في المجتمع ، وستكون وحدها اهلاً للإثبات بذور الفضيلة التي اخفاها الشعب فيه ، فضلاً عن حساسيته التي هي أكثر حرارة مما يظن عادة ، والتي هي على استعداد لقبول كل تأثير دعائي يفعل به قلبه . للشعب يجب أن يوجه الكلام وللشعب يجب ان نكتب . ولما كان احد لا يهتم بتعاليم الشعب الاخلاقية والاجتماعية ، فعلى الكاتب الدرامي أن يقيم من نفسه معلماً اخلاقياً بمعونة النوع الذي يمكن أن يرضيه ويؤثر فيه . ماذا هم الوحدات ؟ ماذا هم الاشعار ؟ انها ليست سوى قيود لحرية الإلهام .

لقد اطلعنا على أصالة مرسيه . إنه على نسبة ضئيلة من الفن ، وهو ينظر خصوصاً إلى العمل المسرحي كوسيلة للدعاية الاخلاقية والاجتماعية ، وهذا المفهوم يوجه جميع النظرات التفصيلية التي تجعله يبدل الانواع الدرامية التقليدية . ولم يكن عمله الادبي ، للأسف ، على مستوى نظرياته . ولكنه كان كمشرع متصفاً بالجرأة وبمنظرة نبي . لقد كان الوحيد تقريباً ، بعد ان لاحظ تصدع المأساة ، الذي جرؤ على هدم البناء الشامل ، وعلى الاستعاضة عنه ببناء مفيد للجمهور ، يخلو في عينيه ، ويحدر بخدمة الأمة . ولقد جعله حبه الشديد للوطن وللإنسانية يتمنى لها عملاً ادبياً يكون فعالاً قبل كل شيء . ولكنه ، بالرغم من التأثير الكبير الذي كان له على كتاب «الدراما» من الشباب الالمان ، حوالي (١٧٧٠) فإن أحداً لم يتبعه في فرنسا . لقد كانت سيطرة القديم على المسرح

شديدة القوة. والمسرح الثوري نفسه عاد الى قالب المأساة بدون حرج، ليسكب فيه أفكاراً جديدة .

غريم *Grmm* والأوبرا . - لم يكن أي ارث من القديم يعيق تطور الأوبرا . انها نوع جديد يعود تاريخه الى عصر لويس الرابع عشر ، ولم يكن أي مشرع قد وضع لها قانوناً؛ واذا كانت موسيقى الأوبرا، في منتصف القرن الثامن عشر، هدفاً لنزعات عنيفة ، فقد بدا ان هذا النوع بمجموعه يمكن ان يتطور بحرية . ومع ذلك فإن الكثيرين من المفكرين آلو على أنفسهم أن يبرزوا صفاته الحقيقية، وأن يحكموا على المؤلفات في هذا النوع وفقاً لنظريات وضعت أرتجالاً .

ولقد ارتفع أولاً هذا النوع الذي لا نسب له ، الى مستوى النوعين الآخرين حتى ان «لاموت» استعمله لتبرير هجومه على المأساة . لماذا تصدمنا في هذا النوع الاخير حرية تنقشي بها في الأوبرا ؟ واذا كان فولتير يعيب فننا بني على « المدهش » بالرغم من اعجابه « بكينو » ، الذي ينافس راسين في نظره ، فانه ليأمل ان يتمكن يوماً أحد الكتاب من اعطاء هذا النوع « المكانة والاخلاق » التي تنقصه . واذا كان ديدرو يعيب الأوبرا ، فذلك لأن الكتاب يكتفون « بمدح » طفولي ، بدلا من أن يدخلوا في هذا النوع الملاحظة والدقة اللتين تصنعان قيمة المأساة او الملهة ، وحتى الرقص والموسيقى ، فيقترح ، وهو المبصري السباق دوماً الى الابداع ، أوبرا واقعية .

ولكن «غريم» في مقاله « قصيدة غنائية » في دائرة المعارف (١٧٦٥) يعلن ان هذا النوع هو « أكثر المشاهد الحديثة نبلاً ولعناً » . ويلاحظ ان الفناء ليس سوى نقل طبيعي للمواطن كالكلمات . وان مشهداً « يموت فيه الابطال وهم يغنون » ليس مخالفاً للصواب ، في الواقع ، كما يبدو . ويحدد بدقة علاقة الموسيقى التي تعبر عن حالات النفس والقلب ، بالشعر الذي يطلعنا على الحوادث ويشرح المواطن . ولقد فهم سيطرة هذه اللغة الغالية العظمى التي هي الموسيقى ، على الاحساس . إذن ، فعلى هذا الاساس المزدوج من « حقيقة التقليد » للمواطن ومن « طبيعة اعضائنا » (نفهم بهذا التأثير المادي للصوت علينا) على هذا الاساس

بنى كتابه « بحث اولى في الشعر » للمسرح الغنائي . في الاوبرا ، الموسيقى هو الملك ، والشاعر وزيره ، انه الذي يبني الموضوع ، هادفاً قبل كل شيء الى البساطة ، موجداً سلسلة من « المواقف » الملائمة للغناء ، مقتصداً في الكلام ، تاركاً المكان للغناء . لا حاجة له بالمدحش ، انه يجب أن يتبع بأمانة طريق الطبيعة والحقيقة .

وهو يناقض بهذا مارمونتيل الامين للمذهب الذي تصبح الاوبرا بموجبه « ملحمة اثناء العمل » ، وقد طلب مارمونتيل أن يكون « للدهش » مكان كبير في الاوبرا . والواقع ان استعمال الغناء بالنسبة له كان امراً غير معقول ، لا يرى فيه سوى زخرفة وزينة ، ويلزمه موضوع يناسبه ، لأنه كان اكثر سطحية وأقل اطلاعاً على الموسيقى من غريم ، ونحن لا نستغرب كثيراً ان نستمع إلى الغناء في عالم من عوالم الجن .

أما بومارشيه فقد طالب أن تكون للشاعر مكانة يستوي فيها مع الموسيقى على الأقل . وفي الواقع ليست الموسيقى بنظرة سوى زينة كالشعر ، الذي يجب الا يطنى على الدراما نفسها ، التي هي عمل الشاعر . اما الشاعر فيجب أن يفتش عن موضوعه في « المدهش » الخالص والتاريخ الحقيقي بشكل يتوكل معه الحرية المطلقة لخياله .



إن هذه الجهود الكثيرة التنوع للتجديد في الانواع التقليدية ، ولخلق انواع غيرها ولسن القوانين للانواع الحديثة العهد ، التي تتجاوب مع ذوق الجمهور ، بدون ان نتمهر بنخاتم النقاد ، لم تبلغ غايتها الا في الثلث الاول من القرن التاسع عشر . فلماذا ؟ ذلك لأنه اذا كان بعض المفكرين المتنبهين قد سئموا بناء أدبيات « دراميا » مشدوداً الى القديم ، فإن معظم الجمهور البورجوازي كان ما يزال

يتذوق الأنواع التقليدية . وبدأ ان إصلاحات فولتير ، بالرغم من عدم جرأتها ، كانت كل ما يستطيع ان يتحملة الجمهور البورجوازي في حقل الابداع . فضلاً عن أن روح العصر ، كما قلنا ، كانت تسير بخلاف كل فكرة قاعدة ، وخصوصاً بخلاف كل ناموس جمال . وكانت القاعدة تختلط بالتقليد ، ولم يكن يهمهم التفتيش عن أسبابها العميقة . وهكذا صار لنا في حقل المسرح ، فيض من النظريات الخاصة ، وفقر مدقع في الطرق المتلاحمة ، وكانت هذه الصفة تزداد بروزاً بتقدم العصر من «لاموت» الى مرسيه ومن فونتنيل الى بومارشيه . ان وجود فولتير مزعج كظلل راسين .

الفصل السادس

نظريات جديدة في الانواع الشعرية

إن المسرح بفزارقه المعجبة في الانتاج ، وبصفته الحالية في التجديد الدائم في النوع ، وبالأهمية الاولى التي كان الجمهور الباريسي ينسبها اليه دائماً ، قد سيطر على جميع الانواع الادبية الأخرى ، وأثار النقاش اكثر من أي نوع آخر . الا ان الحاجة الى التجديد بدت ملحوسة في نواح كثيرة من الحقل الشعري .

ولتبدأ بالملحمة . لقد رأينا أية منزلة احتلها هذا الشكل الشعري في المناقشات الادبية ، وقد استمرت هذه المناقشات طوال القرن الثامن عشر ، لأن الملحمة كانت محصورة في شبكة من القواعد تعادل في قسوتها قواعد المسرح ، وكان يسيطر عليها تقليد أبعد قدماً ، ولكنه قوي قوة التقليد الذي كان يسيطر على المسرح . ان النجاح العظيم الذي احرزته تلياك « الملحمة النثرية » وسلطة كاتب الهزلياد « الملحمة الحديثة » ما كانا الا لبيعنا النزاع القديم . وأخيراً ما كان يمكن الا ان يسهم اقدم انواع الادب اطلاقاً في محاولة تجديد أدبنا بمجموعه .

أما مدام داسيه ، مترجمة هوميروس ، فقد تبنت بخصوص الملحمة ، التعريف الأكثر وقاراً في التقليد : « خطاب شعري ، وضع تحت رمز عمل

عام وأشخاص عظام ، ليكون الاخلاق بتعاليم مقنعة . وأضافت ان غاية الملحمة ليست الارضاء ، بل التعليم . وهذه نظرية كلاسيكية سبق لنا أن رأيناها . غير ان كثيرين في القرن الثامن عشر كانوا لا يخافون الابتكار ، ابتداء بلاموت خصمها في النزاع . فهو لم ير في الملحمة شيئاً جوهرياً الا كونها « سرد عمل » ، وفيما عدا ذلك ، فالشاعر الملحمي مطلق الحرية ؛ فالمدحش والمعقول ، والاخلاق ، تتغير بحسب المصور ، ولا شيء من كل هذا يمكن ان يفرضه اي قانون على الشاعر . اما فونتنيل ، وهو عصري دائماً في ميوله ، فقد رفض استعمال الاساطير الوثنية في الملحمة ، هذه الاساطير التي لا تصدق والتي استهلك . واما الاب ديبوس ، الذي شق الطريق امام فولتير وامام ملحمة « الهنرياد » ، فقد طلب ان يختار للملحمة موضوع تاريخي ، شرط ان يكون جديداً ، مثلاً « قضاء هنري الرابع على التحالف » وما نتج عنه . ونحن بحاجة دوماً الى كثير من العبقرية لتضيف الى التاريخ « كل الجمال الضروري » ، ولكن ، أليس « تأثير بارود المدافع » مادة شعرية اكثر غنى من العباب « أنشيز » في فرجيل . الا يؤثر الموضوع الحديث في المواطنين تأثيراً اشد ؟ أوليس هنري الرابع نفسه اكثر اغراء من آشيل أو إينيس ؟ وهتف « روللين » كذلك : الى الورا ابتها الالهة الوثنية المزيفة مع انه لم يكن يريد أن يضحي « بالقصص المثيرة الفضول والافصاف الحية » ، والتشابه النبيلة ، والخطب المؤثرة ، والحوادث الجديدة ، واللقاءات غير المتوقعة ، والاهواء الموصوفة بدقة . أما ديدرو ، فقد وجد ان جميع انواع المدحش غير مقبولة . ورفض مارمونتيل ، في دائرة المعارف ، الأسطورة الوثنية ، هذه المجموعة من الاسماء التي « لا حقيقة لها » بالنسبة لنا ، والمدحش الذي يشخص المجردات ، ذاك الذي أوصى به بوالو ، وكذلك المدحش المسيحي ، الذي ادرك ضعفه بدقة .

« اما الذي ينقص المدحش الحديث (اي المسيحي) فهو ان يكون محمواً . إن الالهة لا تتغير في جوهرها . وعبقرية الشعراء لا تعرف

إلا أن تؤنس الله وهذا كفر أو غباوة . إن ملائكتنا وقديسينا ، هم
خلو من الاهواء ، فإذا وصفناهم في حالة هدوئهم أو غبطتهم أصبحوا
أشخاصاً باردين ، وإذا منعناهم حركة القلب البشري الصاخبة ظهروا
بمظهر غير لائق ومخالف لطبيعتهم . أما شياطيننا فهم أكثر جدارة
بالشعر ، لأنهم يقبلون الاهواء ، ولكن بدون أي مزيج من الصلاح
أو الفضيلة .

هذه هي الاسباب الحقيقية التي بموجبها نخالف الصواب إذا اعتقدنا
أننا بإمكاننا ان نحمل - بدون نقص كبير - المدهش المسيحي محل
المدهش في الميتولوجيا ،

وبما لا ريب فيه ان مارمونتيل « الفيلسوف » المعتدل ، قد دفعته فلسفته
سلفاً الى ذم « المدهش المسيحي » بالرغم من اطلاعه على « ملتون » ، وإذا كان لم يرد
الغضب الذي يمكن أن يحنيه الرومانسيون من الديانة المسيحية ، فقد رأى جيداً
سبباً من أسباب ضعف القصائد الملحمية التي استعملت فيها هذه الديانة . وعلى
العكس فان الاب (باتيه) فقد كان - بالرغم من بوالو - مقتنعاً ان ليس باستطاعة
أي كاتب عبقرى ان يجد غرضاً أجمل من (تسلسل الاسباب ومراقبتها) ، ومن
الانسان ، أو على الاصح ، من العالم الذي يتحرك بأجمعه تحت أنظار الكائن
الأممى وفي يده نفسها . . والحق يقال ان الامر لم يكن متعلقاً بالمدهش فقط ،
أي بزيينة تقليدية في الملحمة ، بل بموضوع العمل نفسه ، وبموضوع المادة . فانه
قد لا يعود صانع معجزات يتدخل في العمل ، بل يصبح الشخص الاساسي الذي
ترتفع الى علوه العبقرية الشعرية باستمرار . ولن يكون الابطال البشريون سوى
انعكاس للالهية .

« إذا كان المدهش في الملحمة موافقاً للصواب ومعتقلاً تحول ...

الى كشف الغطاء عن الآلات التي تسيطر الطبيعة ، والى تمثيل سلوك الله
بالنسبة للأشياء الانسانية .

ولإنها لنظرة بعيدة المرمى ، ألهمها بدون شك مثل ميلتون الذي بشر
بشأتوبريان ، « وشهادته » ، وكشف عن مفهوم جديد كل الجودة ، عن ثراء
الديانة المسيحية في الشعر .

ونجراً « لاهارب » مرة ، هو كذلك ، على عصيان بوالو ، ورضي
باستعمال المدهش المسيحي ، ولكن على نطاق ضيق ، وفي غير صلب الموضوع .
وهكذا تتفق قناعاته الفولتيرية مع ما تسمح به في نظره أمثال «ناس» وميلتون .

لقد سيطر فولتير بكل ما له من سلطة على النقاد الذين كتبوا في الملحمة او
في المسرح ، والذي سبق لنا وأوجزنا افكارهم . لقد ظل يحلم طوال الفترة الاولى
من مهنته ، بأن يصبح الشاعر الملحمي الكبير في فرنسا (بل وشاعرها الملحمي
الوحيد) . فكتب كثيراً عن شروط الملحمة خصوصاً في مؤلفه « محاولة في
الشعر الملحمي » (١٧٢٨) ، فقاده ملخص الافكار هذا الى كتابة « الهزياد » .
لقد طرح أولاً كمبدأ ، انه ينبغي في النوع الملحمي ، كما في غيره من الانواع ،
ان تخضع القاعده للذوق ، اي لمحافظة اللياقة ، لان هذا الذوق يتغير حسب
الزمان والمكان . وان الخضوع للقواعد في الملحمة بنوع خاص ، ليس ضماناً
للنجاح . ان الملحمة هي قبل كل شيء ، « سرد شعري لمغامرات بطولية » ،
وهذه هي قاعدتها الوحيدة ، اما ما تبقى فهو عمل الذوق ، وخصوصاً طبيعة
الحوادث المرضية والمدهشة . لم يعد ذوقنا يستطيع تحمل اختراعات هوميروس
الساذجة واختراعات فرجيل . والقاريء الحديث ، الذي تحول نحو احترام
العقل ، ونحو تمرين قدرته على الحكم ، لن يرضى إلا بمدهش مليء بالحكمة ،
لا يكون سخرية للأجيال القادمة . « والمدهش نفسه ينبغي ان يكون حكيماً
وعليه ان يحتفظ بشكل معقول ، وان يعالج بذوق » . ومع ذلك فهذه

« البدعة الاسطورية » ضرورة للملحمة . وهي تجبر الشاعر على اختيار موضوع قديم ، في حين يتحتم عليه من جهة ثانية ، أن يختار بطلا مشوقا معروفا من الجميع . فيستنتج فولتير : « لما كانت امتنا بين الأمم المهذبة هي الأقل شاعرية ، فانها لمغامرة صعبة اعطاء ملحمة للفرنسيين . لقد اصبحنا على درجة من العقل لم نعد نرضى معها بالاساطير ، وربما تعذر علينا ان نحترم في الوقت ذاته حدود ذوقنا الضيقة ومبدأ الملحمة الاساسي .



لم يكن الشعر الغنائي خاضعا لقواعد دقيقة كالمرح او الملحمة ، ولهذا ، فان النقاش في ما يتعلق بهذا النوع ، كان يهدف الى التقليد اكثر منه الى اصلاح في نظرية النوع .

فكيف نوفق بين ميلين يبدو ان في الظاهر متناقضين كل التناقض ، ولكن تناقضهما هذا لا يتفجر في اي مكان ، بمثل القوة التي يتفجر بها في النوع الغنائي الرفيع : الهوس والعقل ؟ لقد رأينا ان هذا الجهد الذي بذل للتوفيق بين الالهام والحس السليم ، هو جهد العصر بجموعه ، وهو يؤلف مأساة من اكثر المأساوي حدة في فكرة العصر الادبية .

وقد دل « دالمير » على هذا التنافر في ملحقات « آراء في الشعر وفي الأود بنوع خاص » (١٧٦٠) فقال : « يريدون في الشعر إلهاما ، والالهام ، (بالتوصية) بارد جدا ، ويريدون في الشعر سموا ، والبهرجة على هامش السمو ، ويريدون في الشعر هوسا وعقلا في الوقت ذاته ، اي ان يجمع بين الضدين ، ليس تماما ، بل تقريبا . ويضيف ، لهذا يجب الانهتيم بقواعد نوع يصدر كل شيء فيه عن مواهب الشاعر . وبكفي ان يراعي المرء ماتستسيغه الاذن في « اختيار موفق للتعبير ، وخصوصا « الافكار والحرارة » ليصبح شاعرا غنائيا . ولم

يشذ مشرع واحد في النوع الغنائي الرومانسي عن التوقيع على هذا التحديد .
وكان ديدرو ، في مكان آخر ، في « آراء في الاود » (١٧٧٠) قد ألح على
وجود التناقض بين الهوس والعقل ، وجهد فقط في ان ينسب الى كل عنصر دوره
الخاص ، وذلك بتفهم عميق لعمل الشعر الخلاق . واعلن « لاموت » :

... لنقتف اكثر الآثار ضمانا

بالرغم من لمان جواذبه

الخطأ لا موسم له

ولنكن اكثر ثباتا في الفكر السليم

فلا نستعملن كلمات ابدا

بدون رضو العقل (١) .

بهذه الابيات يتوجه الى الشعراء « المتعاضمين » ناظرا الى التعبير الشعري
فقط . ولكنه ، في مكان آخر ، يتوجه الى بوليمني فيكتب :

سدد الي سها من نار

واملا اليوم نفسي

باسمى ما عندك من الغضب

فاذا ما تحررت من القواعد الهيتابة

اعطني انطلاق النور .

وعلى هذا اجابته ربة الشعر انها ليست « بيثي » ولا « ميناد » فاضاف :

.. إن اناشيدك لا يمكن ان ترضيني

الا بمقدار ما العقل الصارم

يستطيع التوفيق بين نغماتها

(١) - Ode : Les Poètes ampoulés (1757)

لا تفكر الا بارضاء الحكماء
ولكن لماذا الالتزام الغريب ؟
بمثال « بندار » الجريء
هناك طرقا تقات تقاتي العقل
اقتبل العقل الذي اعيدته اليك
بعد ضلال باطل
ولا تتركه ابدا ، فيما بعد^(١)

فعل الشاعر الفناثي اذن ، ان يُخضع كل شيء للعقل ، وحتى جمال الفرض
الذي هو « حصيلة الفن » يجب ان يزول . والمثال الاعلى هو شعر غنائي رفيع
ولكنه حكيم . وجومر « الاود » ليس اطلاق العنان للخيال الذي ما زال
بوالو يفتش عنه - بدون جدوى - في « انشودة احتلال تامور » . انه قبل كل
شيء ، تنظيم المقاطع تنظيماً متناسقا ، على الجرس والايقاع ، ولكن لغة الشاعر
« هي غير لغة جميع الناس » ، ويحق للشاعر ان يبحث عن الصور البيانية
الجريئة ، شرط ان لا يسيء الى الصفاء ، ويمكنه كذلك ان لا يراعي المنطق في
الربط بين الافكار مراعاة تامة ، شرط الا يخرج على القاعدة . « وعلى الفن ان
ينظم الفوضى نفسها في الفن » . وتوحي لنا دائرة المعارف في المقال « اود »
الذي كتبه سولزير (١٧٧٢) ، بدون تعمق كبير ، ان التناقض الذي أشرنا
اليه ليس الا ظاهريا ، وان هنالك سببا عميقا وخفيا يستطيع ان يقود الشاعر ،
بالرغم منه ، في طريق يبدر معه عمله الادبي متسماً بالفوضى .

اما جان باتيست روسو ، الذي سيطر اسمه على النثر الفناثي الرفيع طوال
العصر ، والذي لم يكن يرغب كثيرا في الوصول الى التوازن بين الهوس المتفلت

والعقل ، فقد اقترح كنموذج مزامير داوود ، واعلن ان « الود » هو الحل الحقيقي للسمو والمظنة المؤثر . « اما لوفران دي بومبيينان ، الاختصاصي بحدارة في هذا النوع ، فانه يرى في التناغم والايقاع ، وفي غنى القوافي ، قيمة « الود » الاساسية . وهذا ما يفسر لنا طابع الجد والعناء الذي نلمسه في شعره الغنائي ، في أغلب الاحيان .

اما « ايكوشار لبران » ، الشاعر الغنائي الآخر المشهور في زمانه ، فانه يتحرر على وجه افضل من قيود الفن ، « من الفرجار الهندسي » ، وذلك باعطائه المنزلة الاولى في « الود » لهذه « النزوات الموفقة » الخارجة عن نطاق الفن ، ولتلك الشطحات من العبقرية التي كثيراً ما تبلغ غايتها من حيث لا تدري فتتمزل القصيدة الغنائية الخالصة عن غيرها على الانواع الاخرى ، وعما تبقى من مظاهر الشعر الغنائي . ينبغي التحرر من العقيلة السائدة ، اذ لا شيء ابعد عن جوهر الشعر الغنائي من « الاساليب الجامدة في الخطابة الضعيفة » . وهذا مفهوم جد رومانسي يتفجر فيه بوضوح لم نألفه بالنسبة لأي نوع آخر ، انتصار العبقرية على الفن ، والالهام على الصنعة ، مفهوم يتناقض كل التناقض مع مفهوم لافونتين القائل : « ان الود يتطلب الصبر ، وشعراؤنا يلتهبون حماسة » .

والحق يقال ان كثيراً من المشرعين ، وكان اكثرهم شعراء ، امثال (لاموت ، وجان باتيست روسو ، لوفران دي بومبيينان ، وايكوشار لبران) ، شعروا ان « الود » تطرح مسألة جمالية اساسية حيث يخالط بأفكار ذات اهمية اولية بالنسبة لحقوق العبقرية الفريزية والعقل البصير . ولكن احداً منهم لم يعالج هذه المسألة جذرياً ، واعتقدوا انهم وجدوا لها الحل في بضع كلمات . كانوا على معرفة يسيرة جداً بالشعر الغنائي اليوناني ، وبدوا كأنهم يحلون ما اليرب ، ولم يكن في متناول ايديهم نموذج على شيء من الكمال ليجدوا بتحليله حلاً لهذا السر . ولسوف

يتناول فاليري هذه المسألة بعد ذلك بكثير ، في القرن العشرين ، فيسلط عليها
الاضواء بشكل لا مثيل له .



وهكذا ، لم نعثر على طريقة تربط وجهات النظر الجزئية الى نظرة جمالية
عامة ، ولا على نظرية عميقة تفتش في جوهر النوع عن اصل قوانينه ، سواء في
الملحمة ، ام في الشعر الغنائي الرفيع (وقد تركنا جانباً الأنواع الصغيرة
كالقصيدة الراعوية ، والشعر التعليمي والوصفي ، والشعر الخفيف الخ ...) .
اما في المسرح ، فقد حاولوا الخروج من المآزق بإيجاد انواع جديدة ، في حين لم
يتحقق ذلك بالنسبة للنوعين اللذين بحثناهما . وبدا انزعاج الكتاب والنقاد جلياً ،
كانوا يرغبون في خلق ملحمة قبل التوصل الى تحديد لها ، وتطلعوا الى الشعر
الغنائي الرفيع بدون ان يفهموا ميزاته الاساسية . فبين ماض لم يعملوا على
معرفته ودراسته الا قليلاً ، وبين تطلعات جديدة لم تتوضح معالمها بعد ، راح
المشرعون يتأرجحون بين فكرة وفكرة . وربما كانت الرومانسية قد وجدت
في بداية تفتحها فائدة في هذا التأرجح ، الذي لم يفرض عليها اي مذهب موضوع
حديثاً ، فحررها من كل قيد . ولم يكن المشرعون ليحرروا - بالنسبة لاي نوع -
على التغفل الى جذور الشر الذي يجعله عقيماً ، اي الاسلوب . « وشيئاً » ، الذي
جاء قبل اوانه ، لم يستطع بكل ماله من عبقرية ، ان يتحرر من الاسلوب
الكلاسيكي الذي لم يحرؤ احد ممن سبقوه على الاشارة الى انه المسؤول الاساسي
عن وسطية الشعر الفرنسي . وقد بقي الاسلوب - على الاقل - العائق الوحيد
امام التجديد الشعري . اما ما تبقى من قواعد التقاليد فكانت آنشد متزعزعة
تندثر بالانهيار .

ومع ذلك ، فإن شيئاً فتح أمام التقليد مجالاً واسعاً عندما عرض طريقته
في العمل : « فعلى الشعراء ، أن يأخذوا نموذجاً لأسلوبهم - كما فعل هو نفسه -

من الإغريق والرومان ، ومن الانجليز والايطاليين . ولم تكن هذه الطريقة جديدة في ظاهرها ، ولكنها كانت جديدة في الواقع . أولاً لأن الكتاب الذين يقدم كثير من التنوع ، ولأن الإغريق بنوع خاص ، والالكسندريين وجميع الشعراء الفنائين ، سيعتمد عليهم بمقدار ما يعتمد على هوميروس أو سوفوكلس . وبالتالي لأنه هو نفسه عرف وفهم أكثر من غيره تعابير هؤلاء الشعراء في تفاصيلها . ومع ذلك ، فإن التقليد عند شينيه يتبدل غرضه . انه لا يتكلم كعالم في الجمال يستنبط القوانين ، والقواعد ، وأساليب الفن ، ومبادئ التنظيم ، من الاعمال الأدبية القديمة ، ولكنه يتكلم كمتعمس ، كشاعر يخوض معركة في المادة الكلامية ويقدم نصائح تفصيلية عن كيفية تقليد التعابير بتجديدها . نجد إذن في الرسالة ، الرابعة الى دهران ، نظرية جديدة حقيقية للتقليد . فلماذا كانت قليلة الثار حق عند واضعها في عمله الأدبي ؟ لانه لم يستطع أن يخلص هذه الأفكار الجديدة الممتازة من التقليد اللاشعوري للاشكال الشعرية والاساليب اللغوية الحديثة ، والتي لم يدرك ميزتها الغريبة ، الواضحة في نظرنا اليوم .

ولقد وضع شينيه نظرية جديدة لاختيار المواضيع . فأوصى الشعراء في مقاله « الاكتشاف » بأن يعالجوا كل ما يقدمه العلم الحديث من جديد ، عندما تكون هذه الاكتشافات في حد ذاتها صالحة للشعر : الاكتشافات الجغرافية ، والتاريخ الطبيعي ، والفيزياء . والخلاصة انه يجب أن ننظم شعراً ، وفي مجال كثير الاتساع ، ما كتبه فونتنيل نثراً في كتابه « أحاديث عن تعدد العوالم » وما كتبه بوفون أيضاً في كتابه « احقاب الطبيعة » فكان ذلك سيراً بالاتجاه الطبيعي للشعر التعليمي في ذلك العصر ، لاعطائه غرضاً أكثر قيمة وأوفر انسجاماً مع طموحه . والغريب في الامر هو أن نوصي الشاعر بأن يتشرب أولاً جو الحرية السياسية والاندفاع الشعبي اللذين كان يعيشهما الإغريق والرومان الاقدمون . فبعد ان قلدنا شعراء هذه الشعوب في نظرياتهم ، وجب - بحسب شينيه - ان تنبعث فينا روحهم ، التي يتمثلها نسمة مثقلة بحرة ، والتي يقابل بها ضمينا ، جو صالونات عصره المخنوق . كان شينيه متشرباً ، قبل كل شيء ،

الثقافة الاغريقية اللاتينية ، وهو بين شعرائنا الكبار آخر من اتصف بهذه الميزة ، وهو يجد فيها غير ما وجدته اسلافه ، لم يجد قواعد ولا نواميس بل وجد روحاً . ولقد توصل شينيه أخيراً الى جوهر الشعر ، فالح في النص ذاته على هذه الفكرة ، وهي ان الشعر لا يقوم بالالهام المأخوذ من وقائع غريبة ، او في الافراط الباروكي في التعابير بل في التعبير عن الانفعالات المشتركة .

وهكذا اذن فإن المبدع في الفنون هو الذي يصف ما يشعر به كل منا .

وبما لا ريب فيه ان هذه الفكرة التي عاينها فكتور هوغو كانت مضمرة في الفن الكلاسيكي بكامله ولكن شينيه هو في الواقع من سلط عليها الاضواء .

وهكذا فانه قاد الشعر الفئائي الى الدور الذي كان يحتفظ له الرومانسيون به ، فأكسبه في الحقيقة الانسانية ما خسره في الندرة ، وحوله من الاصطناعي في اللغة الى الطبيعي من التعبير ، ومن الغرابة في الابداع الى حقيقة الانفعالات . ولو ان رجال القلم كانوا قد اطلعوا عشية الثورة على عمله الادبي ، إن لم نقل الشعب ، لكانت المعركة قد رُبحت في قسم منها . ولكن افكاره الاصلاحية ، المعتمدة على عمله الشعري لم تُعرف إلا عندما كان لامارتين يتم « التأملات » ، وعندما كان هوغو و« فينيي » يفتشان عن طريقها . ان عمله الادبي قد ساعد هؤلاء الثلاثة .

الفصل السابع

نظريات انواع النشر

كانت انواع النشر حرة نسبياً ، وما كان لأي « فن شرعي » ان يكون ندأ « للفن الشرعي » . وهذه الحرية نفسها هي التي لفتت انتباه المشرعين الذين كانوا يحاولون وضع حدود وقوانين أساسية لأنواع المختلفة . وكانت ثلاثة انواع تستوجب هذا الجهد المنظم ، هي : الخطابة ، والتاريخ ، والقصة .

وكانت الخطابة الدينية قد عرفت ، في القرن السابع عشر ، مشرعين عديدين ضاعفوا قيودها ووتحدوها في مجموعة من الأبحاث المتعذلة او في جزئيات صيانية . ولكن الخطابة تحت شكلها العام ، لم يقدر لها قاعدة بيانية تفرض نفسها على الخطباء . وكان فنيلون في « رسالته الى الاكاديمية » قد اكتفى بتقديم بعض النصائح الحسيفة ، نجم عنها مثال من البساطة والطبيعية . وقدّم لنا « بوفون » في « خطاب عن الاسلوب » (١٧٥٣) « فناً للنشر ، حقيقياً او على وجه الدقة ، نظرية في النشر الكلاسيكي . وهو ، وان كان لا يملك فضيلة التجديد ، فقد كانت له فضيلة الاستنتاج ، ولقد نعمنا بفضل هذا الاستنتاج طوال قرن ونيف بنثر يثير الاعجاب ، ولم يستطع المشرعون المحدثون ان يضيفوا اليه إلا شيئاً قليلاً . ولنوضح هنا ، ان الامر كان يتعلق بنثر الفكر لا بالنثر الوصفي او الانشائي . وقد ميز بوفون الخطابة كفن ، عن السهولة في الكلام التي هي موهبة كما كان بوالوقد ميز بين « الرغبة في النظم » والموهبة

الشعرية الحقيقية . ان الخطابة الحقيقية تحتاج الى « اشياء وافكار واسباب » اكثر مما تحتاج الى اللهجة والحركات وغزارة الكلام ، وعلى الخطيب ان يعرف « كيف يقدم وينوع وينظم » ليصل بالفكر الى غايته التي هي التأثير في القلب وفي النفس . لأن الذكاء هو قبل كل شيء قوة منظمة ، لا يمكن ان يرضيه شيء اكثر من النظام .

وهذه « هي القاعدة المشهورة : « ليس الاسلوب سوى نظام الحركة التي نضمها في افكارنا » . ليس الاسلوب ثوب زينة يلقي على الفكرة ليستر عريها او ليضيف الى فضيلتها الخاصة سحر إلقاء محبب . وليس الاسلوب سوى الفكرة المنظمة ، التي « وهبت هذه القوة المنطقية ، السرية » ولكنها قوة فكرية ، تدفع بالقارئ الى الانتقال من تأكيد الى آخر بتسلسل منطقي لا يستطيع ان يرفضه . وقد ميز بروفون كل التمييز بين نظامين مختلفين : اولهما هو الذي يربط ما بين أقسام الموضوع الكبرى ، وهو ملتحم مع المادة ، يؤلف منها الرباط الأساسي ، أو بالحري هذا الجوهر نفسه في كل مادة فكرية على شيء من الاتساع . إن الكاتب كالخطيب ، لا يمتلك موضوعه ، الا اذا لاحظ بلحظة عبقرية او اكتشف بإعمال الفكر بروية ، هذا التسلسل في الأجزاء . فما يجب أن يتفهمه أولاً هو هذا النظام العميق . ولكن هنالك نظاماً آخر ، لا علاقة له غالباً بالاول ، هو نظام التقديم ، وعلى هذا النظام ألا يحسب حساب الواقعية العميقة في المادة وحسب ، بل عليه كذلك ان يراعي طبيعة القارئ او المستمع الفكرية ، وهو ثمرة الحس والذوق ، يؤمن الارتياح في الحركة ، والزينة في تتابع الافكار ، ويصحح ما قد يكون قياساً جديداً ، والكثرة المتدرجة في الاقسام ، واقسام الاقسام التي يولدها التفكير في عمله التحليلي ، وهو يضع الوحدة في الخطاب . ومهما ذهبنا بعيداً في تحليل الأسلوب فاننا نرى أنه ليس إلا نظاماً ، وأن جميع نقائصه من تعظيم او تصنع ، وغباوة او تفهم ، ليست في الواقع سوى نقص في التنظيم والنسبية .

وأعطى بوفون نصائح تصلح لكل الأزمنة ، ان لم نقل لجميع المواد . ولكنه بالطبع فكر في نقائص عصره ، لأن المؤلفات الثرية في القرن الثامن عشر ، كانت بدون جدال ، على شيء كبير من الفوضى ، وسواء في « روح الشرائع » أو في « عصر لويس الرابع عشر » نرى الفوضى واضحة . وهناك نقيصة أخرى استطاع فولتير ان ينبج منها أكثر مما فعل « مونتسكيو » هي الافراط في الكياسة . وهذا يفسر السبب الذي جعل بوفون يطالب ، بكل هذا الاصرار ، بالنظام والاستمرار برصانة اللهجة .

أما في ما يختص بالألفاظ ، فقد أدعى بوفون ، ان كل شيء يمكن ان يقال بواسطة مفردات عامة . ان قاموساً فقيراً ، مؤلفاً من ألفاظ واسعة المعنى ، قد يكفي اذا اقتيدت اللعبة كما يجب ، الى التعبير عن كل فكرة مهما كانت معقدة او دقيقة .. بهذا يضع بوفون بقوة أحد المبادئ الكبرى في فن الكتابة بشكل هام .

وهناك فكرة تسترعي الانتباه أكثر من غيرها في علم الجمال عند بوفون ، وهي تفوق الاسلوب على الفكرة في قيمة العمل الادبي الفكرية . ان الافكار تمر وتتخطاها بسرعة افكار جديدة . وما يبقى فهو العلاقات بين الافكار ، التي تشكل الاسلوب ، مهما كانت القيمة الجوهرية لهذه الافكار ، ولا يتأتى جمال الاسلوب الذي هو حي دائماً من النظام الكامل في الافكار فقط ، بل يتأتى فكرياً من هذا التسلسل الكامن للافكار الذي يشكل جودة الاسلوب ، ويحمل في ذاته حقيقة نظام نفسي ، وفكري ، وجمالي ، حقيقة متفوقة وضرورية لا حد لغناها .

لقد وضع بوفون اذن قانوناً للنثر الفكري ، ولكن لا تحسب القصة ولا التاريخ من الاعمال الفكرية الخالصة ؛ ان وصف الامواء في القصة واحياء الماضي في التاريخ يفرضان قواعد أخرى : وعلاقة العمل الأدبي بالواقع الوهمي او الحقيقي تطرح مسائل جديدة .

التاريخ - تمسك « لانتليه ديفرينوا » ، في ما يتعلق بهذا النوع ،
بوجهات نظر تقليدية تعود الى عهد شيشرون . ان للتاريخ غاية : هي تعلم
الحقيقة ، والتحول عن الرذيلة ؛ وله وسيلة ، هي علم النفس لا البحث . انه
يعلم الأخلاق بواسطة علم النفس ، وبالتالي يخص الاشخاص بالمكانة الاولى .
ولكن هذه الدروس لن تكون مفيدة الا اذا عرف التاريخ كيف يلتزم الحياء
وكيف يتبعد كذلك عن السذاجة التي تجعله يؤمن بأساطير لا تصدق ، ويتشكك
بنعمه من الارتكاز على وقائع لا يمكن التأكد من صحتها ، أو على وقائع مدهشة ،
ولكنها منقولة عن أشخاص ثقافت مجريين . واخيراً عليه ان يعرف انه لا يوجد
قياس مشترك بين أهمية الوقائع وأهمية السبب ، وان الصدفة تلعب دورها في
تتابع الاعمال البشرية .

وكان لفنيون الرأي نفسه في ما يتعلق بغاية التاريخ : ان التاريخ يعلم
الفضيلة ويعلم السياسة كذلك . والصفة الاساسية نفسها للمؤرخ : الحياء . و ان
المؤرخ الصحيح لا يكون ملكاً لأي زمن ولا ملكاً لأي بلد . ولكن فنيون
يصر على ضرورة تجاوز الوقائع الصغيرة في سبيل تقييم الافكار العامة وجوهر
الاشياء ، وعلى ضرورة استعجال الخاتمة . ان « الظروف » هي اكثر أهمية من
الوقائع ، التي ليست سوى « هيكل التاريخ » . فاذا سيطر المؤرخ على الوقائع
فانه يعطي لسرده « النظام والترتيب » اللذين يصنعان منه عملاً قنياً وفكرياً .
 ويفرض على الواقع الكثير النجس نظرة عامة تعليمية ، يلقي عليها الأضواء
ببعض الوقائع المميزة . واخيراً لن يكون المؤرخ مؤرخاً حقيقياً الا اذا كان
مطّلعاً على العادات التي تفرق بين المصور والأمم والا اذا ذكر القارئ الجاهل
بهذه الفروقات .

ان فولتير يسيطر على جميع الذين كتبوا في عصره لا بأهمية عمله التاريخي
فقط ، بل بصفحات من النظريات خص بها التاريخ . ان للتاريخ غاية مزدوجة :
أن يكون مفيداً وان يكون صحيحاً . وتزداد فائدته شمولاً اذا كان يعلمنا

التاريخ اكثر مما يعلننا الفضيلة ، وتكون منفعة فكرية لا أخلاقية ، او بالحري لن تكون أخلاقية الا بشكل غير مباشر .

« فما هو التاريخ المفيد ؟ انه الذي يعلننا واجباتنا وحقوقنا ، بدون ان يبدو انه يعلننا ايها » .

انه عمل فيلسوف لا عمل بجائنة ، ينشر أفكاراً عظيمة في العدل والانسانية ويهدم الخرافات ، ويخفف من قابلية الشعب لتصديق كل شيء ، هذه القابلية هي منبع شرور كثيرة . ويكون التاريخ صحيحاً اذا اكتفى بالحقيقة المقربة او المحتملة ، ولكن ينبغي ألا يعمل الحقيقة حتى ولو بدا انها غير مفيدة ، لان في الحقيقة وحدها شيئاً « ثميناً » ، « محترماً » . يجب على المؤرخ ان يحرر التاريخ من جميع الاساطير التي تزعمه والتي حملها إياها « التعصب » ، والروح الخيالي ، والسذاجة . . ممن اجل هذا ينبغي التحقق من المصادر ، والاعتماد على الآثار الاصلية .

ويزعم فولتير ان الواقع كله ليس مادة للتاريخ ، بل يجب الاختيار بين الوقائع الحقيقية ، ويجب ان يُترك جانباً كل ما يتعلق بأنساب الامراء ، وتفاصيل الحروب ، لكي لا يوجه الاهتمام إلا الى الوقائع التي تلقي الأضواء على حياة الامم الاقتصادية ، وحالة الحضارة المادية او الفكرية في عصر معين . انه اذن تاريخ الشعوب لا تاريخ الامراء ، الذي يجب ان نكرس انفسنا له . « ففكرتي الاساسية هي ان اعرف ، على قدر ما استطيع ، عادات الشعوب ، وان ادرس الفكر البشري » .

وعلى المؤرخ ، بعد أن يختار هذا الواقع ، ان ينظمه وفق فكرة موجهة ، تصبح « فلسفته في التاريخ » . وراح فولتير يذم فلسفة بوسويه التاريخية التي تفسر مجرى الحوادث بالعناية الالهية . وفي رأيه ان تسلسل الحوادث يسببه عمل الرجال العظام ، الذين يجعلون الحضارة الانسانية تبرز تقدماً عظيماً في

وقت وجيز. ان اكثر الوقائع اهمية يعود الى لقاءات غير متوقعة او الى أسباب لافهة. ان الوقائع التاريخية ترتبط بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً ، فلا يمكن كتابة تاريخ شعب بدون ان يكتب جزء على الاقل من تاريخ من يجاوره من الشعوب . ان التاريخ هو معركة بين قوة وحشية ، وجنون مخرب مرتبط بالطبيعة البشرية ، وبين ارادة يعيها النظام وتجديد البناء ، سمحت للبشرية بالبقاء .

ويريد فولتير ، كرجل مسرح ان يساهم التاريخ في الرغبة الدرامية ، وان تقود عقدة مشوقة ، الى الخاتمة ، كما في الدراما ، خلال لعبة القوى المتناقضة . والسرد التاريخي كالعمل الادبي ينبغي له ان يتحرر من التفاصيل التي لا طائل منحتها . صحيح انه لا مفر من القصص ولكن يشترط ان تكون ذات مغزى . وبالمقابل ، لا وجوب لتلك الخطب المملة الملفقة حيث ينسى المؤرخ نفسه ويعرض معرفته بفن الخطابة ، ناسباً الى شخص معين نظرياته الفلسفية . ولا وجوب لوصف الاشخاص كذلك ، فما هو الا تركيب اعتباطي لملء النفس الحاذقين . اما الاسلوب ، فيجب ان يتم بالبساطة والرزانة .

وعشية الثورة ، مال « مابلي » بالتاريخ نحو الفائدة الاجتماعية والسياسية : على « الرجال المتفوقين » ان « ينهلوا منه الحكمة الضرورية ليحكموا الجمهورية ، وعلى الماديين ان يتعلموا منه « واجباتهم كمواطنين » ، وعلى القاريء ، ان يقارن فيه بين الماضي والحاضر ليستنتج « ان السياسة لا تقود الى السعادة إلا بمقدار ما تنهل مبادئها من الاخلاق » . فمن شاء ان يكون مؤرخاً ، وان يكون أهلاً لاستخلاص هذه الدروس عليه ان يدرس الحق الطبيعي ، والحق السياسي ، والحق الدولي . وعليه كذلك ان يدرس علم النفس ، ذلك لانه يجب على المؤرخ « ... ان يمارس نوعاً من القضاء » وعليه واجبات مقدسة تجاه قرائه . وعليه لكي يستطيع العمل ان يرغب وان يخلق الانفعال ، ككاتب المأساة ، وان يلبجاً الى المواضيع النبيلة حيث ترى نفوس كبيرة تتحرك ضد صعوبات جسيمة ، وان يكون موضوعه ذا وحدة ، وان يلخص الحوادث الداخلية بسرعة ، وان

يسرد بوضوح ، بدون توقف عند اختلاف الآراء ، وبدون مناقشة وبدون غربة الحوادث ونقدها ، وعرض ذلك على الجمهور. اما «مابلي» ، فهو على عكس فولتير يؤيد الخطب المختلفة ، لأنها ايضاح سهل حي ، ويؤيد وصف الاشخاص على طريقة بلوطارك التي تشوق القارئ المهتم بالإنسانية بنوع خاص .

وضعت النظرية الخاصة بالتاريخ في القرن الثامن عشر ، مستقلة عن كل تقليد تاريخي او نظري . اما المؤرخون الأقدمون او الاسلاف الفرنسيون فلم يذكروا الا كمنادج ينبغي الا تقلد . وقد بنيت هذه النظرية بالتفكير الفلسفي وحده ، اعتماداً على غاية النوع ، وبتطبيق الطرق الجديدة في النقد وفي الفكرة لدراسة الماضي . لقد ضحي بالبحث عن عمد ، ولم يكن التاريخ قد اعتبر علماً بعد ولم يعد الفن مبرراً لكتابة التاريخ كما كان بالنسبة لشيثرون . فقد اخضع للاخلاق والسياسة ، وبكلمة واحدة للفلسفة وحتى مفهوم الحقيقة التاريخية الذي برز عند فولتير 'خفق عند الآخرين . فلم تعط للتاريخ أبدا رسالة الاكتشاف انما أعطي فقط ان يخبر عن ماضٍ معرّى من الاساطير .



ان موجة القصة المتنامية أثارت كثيراً من التفكير في هذا النوع الجديد ، النوع الحر بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، الذي لا يستطيع النقاد أن ينسبوا اليه إلا أهدافاً عامة . اما ما توخاه «لوساج» فهو تعليم الإنسانية بشكل غير مباشر بواسطة صور متنوعة عنها ، وما توخاه الاب بريفو هو ان نقود الى الفضيلة بالخبرة غير المباشرة ، ونحن نسلي القارئ. اما كريبون، الابن فان له هو الآخر رأي مشابه . هنا تكن الغاية الصريحة لكل كاتب كلاسيكي مهما كان النوع المعالج .

والجديد الذي جاءت به نظرية القصة في القرن الثامن عشر هو ارادة مجارة الطبيعة او التطرق لحياة كل يوم ، والتخلي عن المفامرات الخيالية وعن أبطال

المدموازيل سكوديري اود كالبرنيد، الساحرين ، في سبيل مغامرات حقيقية او معقولة ، معاصرة او حديثة الجدة ، وأبطال بورجوازيين او نبلاء وسطيين احياء ، كتلك التي يقدمها المجتمع ، من ناحية الطباع ، والمعادن ، والمواطف . والقاعدة الكبرى هي « ان تستمد القصة طابع اشخاصها ووصفها من صميم الطبيعة . ان ذكاء القلب البشري لا يكفي للقصاص ، ويلزمه الإحساس . وبدا ليدرو كما خيل لروسو ان ريشاردسون يقدم نموذج هذا النوع . انه يحرك الشعور بسرده حوادث على شيء قليل من الدرامية ، ولكنها مؤثرة في حقيقتها ويدفع القلوب نحو الفضيلة بالانفعالات التي يفجرها فيها .

ولقد بقيت القصة ، بالرغم من مدام دي لا فاييت ، متأخرة بالنسبة للانواع الاخرى ، في الاصلاح الذي رجع بالادب نحو الطبيعة في القرن السابع عشر ، وبدا انه 'سمح للقصة بأذن خاص ان تفتح في اللامعقول والاصطناعي . ولم تدع للسير في الطريق التي سارت فيها الانواع الاخرى جزئياً الا في القرن الثامن عشر ، وهي طريق ملاحظة الطبيعة ، وإنما كان عليها في الوقت نفسه أن تخضع للأذواق الجديدة وان تصف الانسان في وضعه الاجتماعي مع اندفاعات احساسه .



من مجموع ما كتب من نقد في القرن الثامن عشر ، الذي منعت له الفرصة الاولى للتححر بفضل النزاع بين الاقدمين والمحدثين ، برزت ميول عميقة تميز تأثيرها على الاعمال الادبية شيئاً فشيئاً في تطور الأنواع التقليدية . ولكن بعضاً من هذه الميول بدت متناقضة إذ كان بعضها يدفع نحو سيطرة العقل المتزايدة والبعض الآخر يدفع نحو سيطرة الاحساس . من هنا يجيء طابع التشوش الذي تتركه دراسة الافكار الادبية في هذا العصر . ولقد دارت

المركة الغامضة في حقل التعبير ؛ وفي حقل الفن بمعناه المصري ؛ بين احترام شكل قديم وبين الرغبة في تحرير الاسلوب وجعله اكثر دقة في التعبير عن خلجات القلب او الخيال . ولم تظهر أية مدرسة للفن لم تكن استمراراً للكلاسيكية التي أسيء فهمها . وكان يجب الانتظار حتى القرن التاسع عشر الذي يختار بين هذه الميول المتناقضة ، لاعادة بناء مذهب يكون اكثر قلاحاً ، مع مدام دي ستال ، وخصوصاً مع شاتوبريان .

القِسْمُ الثَّالِثُ

النظرية الرومانسية

(١٨٥٠ - ١٨٠٠)

تم وضع المذهب الرومانسي على مرحلتين . مرحلة أولى سيطرت عليها مدام دي ستال : فقد 'ضحي' أخيراً بالنماذج القديمة و'فضلت' عليها النماذج الأجنبية ، ونماذج الكتاب الفرنسيين ، أمثال روسو ، الذين كانوا يبشرون بالروح الحديث إن هذه الثورة ليست ثورة فنية ، بل ثورة أخلاقية ، فقد 'جددت' منابع الوعي لا مبادئ فن الكتابة . ومرحلة ثانية سيطر عليها فكتور هوجو من سنة (١٨٢٠) الى سنة (١٨٣٠) ، اذ سعى الى تجديد تقنية المسرح ، - الى التعمق في طبيعة الشعر الأساسية ، والى اعطاء النثر مثلاً أعلى جديداً . وكان يمكن اعتبار مرحلة ثالثة لو لم تكن نود ان نقصر دراستنا على المذاهب الأدبية ، في الفترة الممتدة من سنة ١٨٣٠ ، الى سنة ١٨٥٠ ، حيث تجدد مضمون العمل الأدبي ، وحل الاجتماعي محل الفردي ، وقامت فلسفه رومانسية .

ولا جدال في أن الطور الرومانسي ، بوجه عام ، يسجل تأخراً في مفهوم المذهب الأدبي وقانون الجمال . ان المشرعين الرومانسيين حاربوا الأشخاص الذين أرادوا وضع قوانين للفن ، أكثر مما حاربوا هذه القوانين نفسها . والجديد الذي اقترحته مدام دي ستال على الكتاب كان يمكن ان ينسجم مع القواعد الكلاسيكية . وشعر هوجو ينسجم تمام الانسجام مع شعر ماليرب وبوالو . ولكن الفن كان على ظمناً الى الحرية ، واذا كان قد وضع فيما بعد قوانين لنفسه ، فقد كان ذلك بعد أن عاب الذين كانوا قد وضعوا له قوانين كانت أحياناً شبيهة بالقوانين التي اختارها هو لنفسه . وكما هي الحال في كثير من الثورات ، ان لم

نقل في جميع الثورات ، فقد كان الامر يتعلق بمبادئ اكثر مما يتعلق بوقائع .
وان كان هنالك من عدو معين ، فهو الذوق اكثر مما هو القاعدة ، فلقد ارادوا ان
يتحرروا من طغيانه الحقني المبهم ، الذي لا يطاق ، باسم العبقرية والمزاج الشخصي .
كانت ثورة على الذوق الكلاسيكي ، وكانت ثورة على الذوق الكلاسيكي المزيف ،
الذي كان اكثر طغياناً ، فرفضت الرومانسية ان تسن قوانين اخرى غير القوانين
التي تعلن الحرية ، وهذا لا يعني انه لم توضع بعد ذلك قوانين قريبة جداً من تلك
التي وضعها السابقون . وسبكون للرومانسية كذلك ذوقها ، الذي قامى منه
بودلير *Baudelaire* والواقعيون الأمرين ، ولكن الرومانسية لم تعترف بذلك .
والواقع هو ما قلناه في موضع آخر ان الرومانسية هي استمرار وتوسيع
للكلاسيكية .

الفصل الأول

في سبيل علم جمال منفتح

مدام دي ستال *Mme DE STAEL*

لقد أغلق على علم الجمال الكلاسيكي بعد اختيار بعض الاقدمين ، وبعض المحدثين ، وجمهور ضيق ، ومادة خاصة بالعمل التحليلي ، ولكنها محدودة جداً. هذا ما كانت عليه عندئذ أطر الخلق الادبي .. وبدا ان هذه المجموعة تستطيع الصمود ، وادعت انها بغنى عن ركيزة تعتمد عليها . وكان يمكن ان تتجاهل العالم الخارجي ، ورأوا فيها لوحة مغرية في عالم مقفل ، ولكنه جدير بالتقليد ، لا تتسرب اليه التأثيرات الخارجية . لقد كان صالوناً له طقوسه ، وبروتوكوله ، ومراتبه ، ومواضيعه العادية في الحديث ، حيث كان جمهور متشابه ، وقليل الفضول ، يبحث كيف يقول بشكل جيد ما سبق وقيل مائة مرة ، وابعد سلفاً كثيراً من المواضيع او من التعابير التي قد تصدم ذوقاً مترمناً . كانت حلقة من المعلمين توافقت اذواقهم .

ولكن العالم الخارجي ما لبث ان تسلل شيئاً فشيئاً الى هذا المجتمع المغلق . فأحدث صدمة في بادئ الامر ، ثم كان عليه ان يتزيا بزي البلاط ليتسرب اليه بوقار . وتساءل بعض المفكرين الجدد عما اذا كان قانون اللياقات ، الذي تعيش

عليه خلقهم يرتكز على اسس متينة ، وعما اذا كانت الحقوق التي تفرضها على عالم الفن تعتمد على اسس شرعية هي الاخرى . ولكن تألق هذه الحلقة كان من القوة ، بحيث ان المحدثين اضطروا الى مجاراتها ، ما عدا بعض المتحمسين مثل ديدرو ، وما عدا بعض الكتاب الذين ابدوا لها الجفاء ، مثل مرسيه ، ولكنهم لم يحرؤوا على تأليف جماعة مستقلة ، تسود فيها حرية التصرف واللغة . وجاءت الثورة ، فلتشتت شمل اعضاء هذا الصالون ، فزاروا بلدانا اجنبية ، ولما عادوا منها كانوا قد خسروا شهرتهم القديمة وحرموها من تيجانهم ، لانهم لم يكونوا هم الاقوى . ولا حظوا ان فيهم نفوساً لم تستطع التعبير عن ذواتها في هذه الحلقة المهدبة ، حيث القلب وحده بدأ يكون مقبولا ، وان نوعاً من الاندفاع السري كان يتدفق في اعماق كيانه ، ولكنهم كانوا مجبرون على اخذاه . وحل محل علم جمال القرن الثامن عشر المغلق علم جمال منفتح ، تغذى من ينابيع غريبة عن الفن المجرد ، ووجد نهايته في شيء آخر غير الفن ، ووجه نظاره في الوقت ذاته ، نحو العالم الخارجي ونحو الاعماق السرية في « الأنا » .

وكانت مدام دي ستال هي العاملة على هذا التغير ، ولقد استقى اكثر المشرعين والرومانسيين من اعمالها الادبية لما كانت حصتها غنية بالاقتراعات . وسنستعرض اولاً المبادئ الكبرى التي اقترحتها ، وسوف نرى فيما بعد الافكار الخاصة التي روجت لها في كل نوع من الانواع .

الاقدمون والمحدثون . - طالما بقي الاقدمون نماذج للفن الادبي ، نماذج مباشرة او غير مباشرة ، سواء كان معترفاً بها ام لا ، فان الادب ، والشعر بنوع خاص ، لم يكن ليستطيع الخروج من الحفرة حيث كانوا يرونه يتخبط بلا جذوى . وكان النزاع قد طرح السؤال ، وقد رأينا ذلك ، الا أنه أساء طرحه . لقد ناقشوا درجات الاستحقاق ، وكانوا يتكلمون قبل الاوان . ولم يتطرق احد الى قلب الموضوع ، وحاولت مدام دي ستال ان تتغلغل الى هذا القلب ، فأظهرت ان الشعر القديم تمكن من بلوغ كماله ، في نوع معين هو « الوصف الحي للاشياء

الخارجية». ولكن المحدثين يستطيعون بلوغ كال آخر « بوصف خلجات النفس» الذي هو عنصر آخر من عناصر الشعر . ومن ثم فانهم يتفوقون على الاقدمين تفوقاً واضحاً لان هذا العنصر العاطفي يعرفه المحدثون اكثر مما يعرفه الاقدمون.

وفجأة ، وجد الشعر نفسه محرراً من الازدحام الميثولوجي ، الذي كان ضرورياً للشعراء الاقدمين لتشخيص عواطفهم التي ما برحت غامضة ، والذي لا فائدة منه الآن للشعراء المحدثين ، لان الغرض الشخص موجود مباشرة في وجداننا . فضلاً عن وجود تباين عميق وضروري بين خيال الاقدمين والعقلية الحديثة .

قابلية الكمال اللامحدودة في الفكر البشري. — هل يتمكن التقدم الواضح للفكر البشري ، في ميدان العلوم ، من التأثير في حقل الفن ؟ أجل ، نجيب مدام دي ستال . والواقع ان اكثر انواع التقدم مادية يجر الى تقدم العقل ، والى كل تمدن فكري . ان التفكير ، مهما كان غرضه ، لا يمكنه الا ان يستفيد من التقدم العلمي . وتتقوى الاخلاق بمقدار ما تزداد قوة الانسان المادية ، وبما لا ريب فيه ان الخيال ينخر ما يربحه العقل ، ولكن الخيال وحده لا يصنع الشعر ، واما ما تبقى : كالعقل ، والاخلاق ، والاحساس ، وعلم النفس ، فانها تنمو في الصفات .

النوق والمبقرية . — ان بعض مبادئ الذوق عامة ، ولكن اكثرها يرتبط ارتباطاً وثيقاً بحالة تمدن معينة . فيستطيع الذوق اذن ، بل يجب ان يتنوع شرط الا يُضحي بالمبقرية في سبيله . ومن اجل ذلك ينبغي توسيع الذوق . « يلزم في الادب ، كل الذوق الذي يمكن توقيفه مع المبقرية ، لأن « المهم في الادب .. هو الرغبة والحركة ، والانفعال ، التي غالباً ما يكون الذوق وحده عدواً لها . » وتوسيع الذوق هذا كان الاصلاح الادبي الذي وجب اقتراحه بعد ان اعيدت النماذج القديمة الى مكانها الحقيقي . واذا كان الذوق مجموعة من القواعد الواضحة قارة والمبهمة قارة اخرى ، المصنوعة من عدد لا يحصى من العلاقات بين

العمل الادبي وعقلية الجمهور، فان هذه القواعد لم تكن ضرورية الا انه كان يجب ان تقود الكتاب الكلاسيكيين ، مقلدي الادب الغريب عن عادات عصرهم ، قواعد خارجية . ولكن ادباً تلهمه مباشرة انفعالات تلقائية لنفس حديثة يجد القواعد في هذه الانفعالات بشكل طبيعي ، او بالحري تصبح كل قاعدة لا طائل تحنها .

الادب والمجتمع .- ان طبيعة الحياة الاجتماعية تؤثر في فكر كل شعب تأثيراً عميقاً ، او هي تخلقه تقريباً ، وهذه الطبيعة نفسها تتوقف على المناخ والنظم السياسية ، والديانة ، والقوانين ، فاذا تغيرت هذه الاوضاع بمجموعها ، فان على الادب الذي يتوقف هو نفسه على عقلية الجمهور ، وخصوصاً على عقلية الطبقات الموجهة ، ان يتطور بدوره هو ايضاً . لقد قلبت الثورة الفرنسية اوضاع المجتمع الفرنسي رأساً على عقب ، فبدى ان يقترح من اجله ادب جديد ، يختلف مبادئه ومادته تمام الاختلاف عن تلك التي كانت سائدة من قبل . ان التجديد الادبي ، الذي كانوا يشعرون بضرورته منذ زمن طويل ، وجد اخيراً ما يبرره .

آداب الجنوب وآداب الشمال .- ان الذين كانوا يريدون خلع نير الادب الاغريقي الروماني ، منذ بداية القرن الثامن عشر ، لم يكونوا يعرفون هم انفسهم أنى يوجهون انظارهم لايجاد نماذج اخرى . لقد كآئت فرنسا مشبعة جداً بالتقليد القديم لدرجة لا تستطيع معها تجديد ادبها بنفسها . فوضعت مدام دي ستال نموذجين في الادب ، الواحد تجاه الآخر ، ومنحتها حقوقاً متساوية . النموذج الاول هو الادب الكلاسيكي ، الذي وان صدر عن كتاب محدثين - هو من الهام قديم ، وهو في الواقع مشبع بحالة فكرية وثيقة العلاقة بالمنياخات الجنوبية ، حيث ولد . والنموذج الثاني هو الادب الرومانسي ، من خلق محدث ، حق ولو ان بعض المؤلفات يعود تاريخها الى العصر الوسيط ، فهو حديث لانه لا يدين بشيء للتقليد الاغريقي اللاتيني ، وينبوعه من بلدان اوروبا الشمالية . ان هوميروس يقابله الشاعر الشمالي أوسيان ، وراسين يقابله شكسبير او شيلر .

ومن هذين الادبين يستطيع الثاني وحده ان يكون صدى للنفس الحديثة بوصفها تتميز عن الفكر الفرنسي قبل الثورة . لقد تميز الاول بالبساطة والصفاء والنقاء ، وموهبة الحركة ، وبعض الانتعاش في الخيال ، واللذة ، اما ادب الشمال ، فقد تميز بالانسياق وراء الاحلام ، وبالذوق في التأملات المبهمة ، وبالفلسفة والتنظيم ، والعودة الى الذات . الاول يتوجه الى الفكر ليصل منه الى القلب ، والثاني يتوجه مباشرة الى القلب . ان الادب الرومانسي وحده ما زال قابلاً للتعفن ، لانه وحده هو « المواطن » ولان جذوره متأصلة في ارضنا الخاصة ، فهو وحده يستطيع ان ينمو وينتفش من جديد .

النفس الحديثة . - انها غرض اساسي للفن الادبي ، ولما كانت النفس جديدة فلا بد ان يكون الغرض جديداً . تقول مدام دي ستال : فما هو اذن وجه المقابلة بين النفس الجديدة والنفس القديمة التي اصر كتابنا الكلاسيكيون على وصفها ، دون ان يحسبوا حساباً للتغيرات التي جرت فيها ؟ لقد برزت اخيراً بعد الثورة خطوط هذه النفس الجديدة . ولما كان الادب لا يشتق من الاسباب العرضية وحدها ، بل من الينايع البدائية للفكرة والخيال كذلك ، فان الادب الحديث او الرومانسي يتوقف على طبيعة هذه النفس الجديدة . اما عند الاقدمين فان الانسان « يفكر قليلاً » وينقل العمل دائماً من داخل نفسه الى الخارج ، فيخصص مكاناً اكبر « للحدث » .

ان للشخصيات المميزة مكانة كبرى في الازمنة الحديثة ، وهذا التفكير القلق الذي يلتهبنا غالباً مثل نسر « بروميتيه » ما كان يبدو الاجنونا في العلاقات الواضحة والبارزة ، التي كانت موجودة في اوضاع الاقدمين المدنية والاجتماعية . ان المحدثين قد تعلموا من التوبة المسيحية عادة الانطواء المستمر على الذات .

ان ما يميز النفس الحديثة هو « عاطفة النقص المؤلمة في مصيرها » وفي هذا على كل حال ما يصنع عظمتها . وهذه « الحاجة الى الانقلاط من الحدود التي

تقييد الخيال ، تميز هذه النفوس « التي هي في الوقت نفسه متعالية وسوداوية ، متعبة من كل ما يقاس ، من كل ما هو زائل ، ومن كل أجل ، مها كان البعد الذي يضمونها فيه . وآداب الشمال وحدها هي التي تستطيع التعبير عن هذه التطلعات .

العالية . - ينبغي للفرنسيين ان يتوصلوا الى معرفة وتقدير الآداب الاجنبية بدون ان يصدموها اذا رأوها لا تنطبق ابدأ على ذوقنا المحدود . أما وقد بدأنا ، منذ فولتير ، نتعرف الى الادب الانجليزي ، فيجب علينا كذلك ان نطلع على الادب الالماني ، لشقاء ادبنا من عقمه وبرودته ورقابته . واننا بدراسة ادب غير كامل ، ولكنه مليء بلحاحات العبقرية ، نجد ما « يحرض الفكر بمزيج جديد ، اما الخيال ... فتحييه الجرأة نفسها التي يستنكرها ، . وهكذا يضاف ذوقنا الى العبقرية الأجنبية التي هي على شيء من الهمجية . « في كل بلد يروح الجميع الى اقتبال الافكار الجديدة والغريبة ، لأن الضيافة في هذا النوع تغني المضيف ، . والمانيا ، بنوع خاص ، تستطيع ان تكشف لنا عن « حب الطبيعة ... والفلسفة ، .

شئت مدام دي ستال بهذه الافكار العامة طريقاً جديدة . وعادت فأثارت النزاع من جديد ، مسلطة عليه اضواء عبقريتها ومعرفتها بتقليد ادبية ، غير التقليد الكلاسيكي .. وبررت كثيراً من الافكار والميول ، كان لاموت او ديدرو قد استشفها او شعرا بها . واظهرت لماذا يجب اختيار نماذج غير الاقدمين ، ولماذا اصبحت القواعد غير مجدية ، ولماذا يجب الاتمنا اخطاء الذوق عند الأجانب من ان نأخذ عنهم نظرات جديدة . وكان استحقاقها الكبير في انها بحثت فلسفياً المبادئ العامة في الفن ، بدلاً من ان تناقش الانواع الخاصة وحدها ، وفي انها ارتفعت الى الاسباب بدلاً من ان تكتفي بتصحيح النتائج . ولكن نقيصتها تكن في انها لم تواجه التجديد الادبي الا من الاعماق ، وفي انها لم تر كم كانت بعض التقاليد الشككية تمنع استعمال التجديد الذي اقترحت .

إن افكار مدام دي ستال الخاصة في ما يتعلق بالانواع المختلفة هي الوصول بالميل التي رأيناها تبرز في القرن الثامن عشر الى غايتها . فنظمتها وبررتها ، وذهبت حتى الى نهاية الاصلاح متحررة اكثر من سبقوها من التقليد الكلاسيكي .

المأساة . - إن الميوعة الدائمة في التعبير وفي الاشخاص ، وازعاج النظم ، والقواعد ، والوحدات ، ووصف اهواء معينة ، والمواضيع القديمة دوماً ، هذا ما كان قد احتج عليه عدد كبير من النقاد . فرجعت مدام دي ستال الى هذه النقاط ، وهاجتها بدورها ، ولكن بفكر اكثر نبلا ، يميز الاسباب العميقة للتقليد ويضع مقابلاً لها اسباباً مأخوذة من جوهر الفن الدرامي ، كما كانت تفهمه . وقد بنت نقدها للمأساة الكلاسيكية على فكرة نسبية الذوق ، وعلى العلاقات الوثيقة بين التقليد الدرامي وغرض المأساة . وكانت تهدف بحججها كلها الى اظهار انه اذا كان على المأساة ان تتغير في جوهرها ، فعلى التقاليد الخارجية ان تتغير هي ايضاً . وقد سمح لها هذا الموقف بتقريب المأساة الكلاسيكية المتلاحمة في كل عناصرها بدون تحفظ ، مقترحة في الوقت نفسه نوعاً جديداً من المأساة متلاحماً كالأول واكثر موافقة لذوق العصر الجديد .

« ان ميل العصر الطبيعي هو المأساة التاريخية » اما المأساة الحديثة التي قدم فولتير ودي بيللوا (*De Belloy*) وبنجامين كونستان ، واخيراً « رينوار » *Raynouard* امثالاً عنها ، هذه المأساة يجب ان تمثل عملاً سياسياً منسقاً ، صحيحاً وجديداً ، واذا انطلقنا من هذا الرأي ، نتج عن ذلك ان الطبيعة الحميمة للمأساة ستغير : ان المأساة الكلاسيكية تصف الاهواء ، ولكن المأساة التاريخية تصف الطباع . واذا كانت الاهواء الممثلة في احتدادها مكيفة مع اسلوب جزل رقيق فان وصف الطباع المعقدة ، كما هي طباع جميع الناس ، وكما قد تكون بنوع خاص طباع العظماء ، يتطلب تنوعاً في الاسلوب وفي اللهجة ، يسمح بتسليط الأضواء على جميع المظاهر ، من اوفرها نبلاً الى اكثرها حقارة . وان المواضيع الجديدة تفرض كذلك المزج بين الأنواع ، فيجب ان تختلط احياناً لهجة الملهاة

بلهجة المأساة . وفضلاً عن ذلك فالمأساة الكلاسيكية سريعة ، تهوّل نحو خاتمها ، بينما ينبغي للمأساة التاريخية ان تسير ببطء ظاهر يتيح للكاتب فرصة وصف الحوادث ، والبيئة ، والجو الاخلاقي ، والاجتماعي ، والسياسي ، حيث يتحرك الاشخاص . اما الوحدات الضرورية لتضييق الخناق على عمل هو محصور في الاصل ، ولاعطائه كل مفعوله فيجب ان تختفي كلها ، ما عدا وحدة العمل . ان قيمة المسرحية نجوى من قيمة العواطف لا من قيمة الاشخاص . وعلينا ان نوغل اكثر فاكثر في التحليل لنكشف عمق حرارة العواطف ، بدون ان نبذل من طبيعتها . ان كل عاطفة قوية تحمل في ذاتها نبلاً بها كان الوضع الاجتماعي لمن يحس بها ، ومنها كان غرض هذه العاطفة . ويجب اعطاء بعض الاشخاص ذوي الاوضاع العادية دورهم كاملاً ، بل الدور الاول احياناً ، لا كمنة تنزعها من الذوق السليم ضرورة مبهمة تظهرها طبيعيين ، بل بضرورة النوع الجديد المحيية . والواقع ان نبل الاشخاص هو عائق منيع في سبيل التعبير عن العواطف في اخلاصها وعمقها . وفي الواقع يفترض نبل الارضاع تحفظاً ونبلاً في العلاقات البشرية ، يبطلانه ابطالاً تاماً . الوفاء الابعاد في الحياة العاطفية وخصوصاً الف قاجعة ابعدت عن المأساة في حين انها تشكل العنصر الاساسي في الحياة البشرية وهو على كل حال العنصر الاكثر جدارة بان يخلق عند المشاهدين الانفعال الدرامي . واذا كان معتنقو النظرية الاولى في المسرح يبررون موقفهم بما هو عليه وضع المجتمع ليحتفظوا لعظماء الارض بالمشاغل النبيلة ، وادارة الاعمال الكبرى ، فلم تعد الحال كذلك عند شعب تعود طوال « خمس عشرة سنة من الثورة » ان يكون له نصيب في ما تقدم حياة البلاد من المآمي الكبرى . وسيكون على فن الشاعر الكبير ان يضع النبل في المناسبات العامة ، كما عرف ان يضع ذلك كبار كتاب الدراما من الانجليز والالمان . ان « المناسبات العادية » تحدث « تأثيراً كبيراً » ويجب توسيع حدود الفن لادخالها اليه ، بدون ان « نهدم الذوق » . اما في ما يتعلق بالنظم الذي اعتبره امثال فنيون او امثال لاموت مزعجاً فقط باسم اسباب ضعيفة جداً ، فان مدام دي ستال تهاجمه بدورها ، ولكن من اجل

اسباب اخرى عميقة ، تتوقف على مفهومها الجديد للدراما . ان الشعر بتناغمه ويجماله الخاص يمنع التعبير عن بعض العواطف في تلقائيتها وفي عمقها الانساني ، وان افضل الاشعار ، في الواقع لتضيف الى العاطفة ، كلاً ، وجالاً ، ونبلًا ، هذه الصفات التي تغير طبيعتها بعمق ، وذلك بمقدار ما تكون افضل . وان النظم ليمنع خصوصاً استعمال مجموعة من التعابير البسيطة والطبيعية ، التي يستطيع الشاعر ، ببيانها ، ان يستخلص افضل النتائج .

الملهاة . - يجب ان تبدل الملهاة كما تبدلت عاداتنا السياسية والاجتماعية . لقد كانت مجموعة من الاحكام المسبقة مصدراً غير مباشر للمضحكات في ايام الملكية وذلك بسبب الموقف المضحك الذي كان يتخذه اولئك الذين كانوا يحاولون تحطيم تلك الاحكام ، وقد انقضى عهدا اليوم . ان المضحكات التي تصدر عن امثال هؤلاء لم تعد اليوم مادة للملهاة . وان المادة الجديدة لهذا النوع هي «رذائل نفس تضر بالخير العام» ، ولم يعد المثال الاعلى احترام بعض التقاليد الاجتماعية ، بل مجموعة من الفضائل المتينة ، المدنية والاجتماعية . فيجب مهاجمة اولئك الذين يدعون انهم بغنى عنها وجعلهم مدعاة للسخرية ، واولئك الذين حرموا من صفات حقيقية ، تصنع قيمة الانسان في المجتمع حيث لم تعد هذه القيمة تنبع من احترام اللياقات .

الشعر . - لكي نفهم افكار مدام دي ستال عن الشعر ، علينا ان نعتبر اولاً مفهومها الخاص في الشعر ، هذا المفهوم الذي اوحى به اليها اطلاعها ودرس النصوص الشعرية الالمانية والنقاد الالمان . ان الشعر الحقيقي لا يكون في النظم ، مهما بلغت فيه المهارة ، ومهما كان متناغماً ، وهو حالة حميمة في القلب ، يمكن ان يعبر عنها او لا يعبر ، يمكن ان تنقل بالنثر كما يمكن ان 'تنقل بالشعر' ، وهي في الواقع ، معبر عنها في ادبنا بالنثر افضل مما هو معبر عنها بالشعر .

« يصعب جداً تحديد ما ليس شعراً ، ولكن ، اذا كنا نود ان نفهم ما هو الشعر ، علينا ان نستعين بالانطباعات التي تحدثها منطقة جميلة ،

وموسيقى متناغمة ، والنظر الى شيء لمحبه ، وهو الى ذلك عاطفة دينية
تجعلنا نشعر بوجود الالهية في ذواتنا .

ان الشعر هو « تأليه العاطفة » ، ولكي نبليح الحالة الشعرية « علينا ان نهم
وراء الاحلام في مناطق اثيرية ، فننسى ضجيج الارض ونحن نستمع الى التناغم
السمائي ، معتبرين الكون كله رمزاً لانفعالات النفس » . والفرض الذي يجب
ان يكون حاضراً في فكر الشاعر على الدوام ، هو « لغز مصير البشرية » .
والشعر « يعطي امتداداً لهذه اللحظة السامية التي يرتفع بها الانسان الى ما فوق
عذابات وملذات الحياة » ، فهو اذن بالضرورة حالة هوس . والعبقرية الشعرية
استعداد نفسي لا عقلي والفن الشعري بمجموعه يهدف « الى تحرير العاطفة
السجينة في اعماق النفس » ، والى تقديم « تفسير طبيعي للعواطف الحية
والعميقة » .

اذن ، فأفضل الشعراء هو من كان ارقهم احساساً ، ومن كانت نفسه اكثر
اهلية للشعور بهذه الانطلاقات الدينية تقريباً ، اما الخيال والمهارة التقنية فيجئان
في المرتبة الثانية ، ويمكن اضافتها الى الحالة الشعرية ، وباستطاعة الشعر التغلغل
عنها تماماً لان العبقرية الملهمه هي غالباً على غباوة في الفن الذي عليه ان يكون
معبراً عنها . وما لا ريب فيه ان الشكل الشعوري ، وهو ابعث من ان يكون
زخرفاً من وضع مدنيات متقدمة ، انما هو ابتكار بدائي وطبيعي بالنسبة لجميع
الشعوب التي بدأت بكتابة الشعر قبل كتابة النثر . ولكن النظم الفرنسي بسبب
العلاقات الدقيقة التي يفترضها بين صلابه التركيب في لغتنا ، وضرورة القافية ،
هو من بين الفنون الشعرية اصعبها واقلها طبيعية في التعبير عن العواطف الكبيرة .
والبرهان على ذلك ، في نظر مدام دي ستال ، هو ان بين كتابنا الذين يتميزون
بمزاج شعري رفيع ، امثال بوسويه وباسكال ، وفيلون وبوفون وروسو ، قد
كتبوا بالنثر .

ولم يكن باستطاعة مدام دي ستال ان تكتبا ان سيجيء شعراء يتمكنون

من الجمع بين شاعرية عميقة هي من الغنى كما تمتتها ، وبين مهارة كاملة في النظم . ونحن نستطيع تبرير قسوتها بالنسبة للنظم ، اذا ما اخذنا بعين الاعتبار حالة الشعر في العصر الذي سبقها . لقد رأت ان بوالو هو المسؤول عن هذا العقم بكتابه « الفن الشعري » ، لانه خلط النظم ، بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، بالشعر .

ان مفهوم مدام دي ستال للشعر يتضمن هذه الفكرة ، وهي ان الشعر الفني هو وحده الشعر الحقيقي ، وان الانواع الاخرى تأخذ منه اصلها ولكنها تهمل جوهره . وهي تتضمن كذلك تنازلاً ملحوظاً عن مفهوم الفن والتقنية ، وتقضي على جميع المكاسب التي حققت في هذا الحقل منذ البلياد .

النقد . - ان تحميل بوالو مسؤولية تدني مكانة الشعر هو تأكيد لاهية النقد في تطور الادب . فالنقد الدوغمائي الذي وضع كما رأينا خلال القرن السابع عشر والذي بقي مسيطراً في القرن الثامن عشر ، بالرغم من محاولات العصيان ، كان ينطوي على عالم مغلق ، غير متزهزع ، يمكن ان توضع له القوانين الى غير حد . ومنذ ان بدأوا يفهمون الادب ، كما فهمته مدام دي ستال ، شيئاً متحرراً خاضعاً لتغيير العادات والسياسة ، لم يعد يمكن ان يكون دور النقد محصوراً في وضع «القواعد» ولكن هذا الدور مازال ممنوعاً عنه بالنسبة للشعر ، لانهم في الواقع كانوا ينظرون الى الشعر كحالة فردية لا كفن منتظم . فرسالة النقد اذن ستصبح شيئاً آخر ، ستكون « في وصف الاعمال الادبية وصفاً حياً » . انها تنطلق من الاعمال الادبية ، فتستخرج منها الجمال ، دون ان تهتم بمطابقتها للقواعد الفنية ، وتحاول بحرارة الاعجاب ان تدل القارئ على مواطن هذا الجمال . فيلزم الناقد اذن شيء من العبقرية يسمح له بالارتفاع الى مستوى الاعمال الادبية الكبرى ، اي الى مستوى اكبر النفوس ، كما تلزمه فصاحة مليئة بالخيال تسمح له بأن يجعل الجمهور يتذوق الجمال الذي اكتشفه . ولن يعود الناقد بعد ذلك معلم مدرسة يضرب بقرعته الكتاب المبتدلين ، بل يكتفي بأن يتجاهل او ان يشير ، على سبيل

المراعاة ، الى اخطاء الكتاب البارزين ليصبح دليلاً يكون تأثيره مثمراً حتى هؤلاء الكتاب انفسهم الذين تجد فيه لمحات عبقريتهم مقدراً يعرف كيف يشجعهم وبدون اصلاح النقد ، لا يمكن اجراء اي اصلاح في الادب . واعظم الكتاب ثقة بموهبته يجد عائقاً في تطوره الحر ، اذ يخشى الا يفهم وان يُذم .

الرواية . - على القصة أن تكون اخلاقية ، إن لم نقل معلم اخلاق . ويجب ألا يعبر الدرس الذي نحويه بحوادث تزيد او تقل اعتباطية . عليها أن تخرج من حالة الأشخاص العاطفية ، ما كان يمكن ان تحصل عليه ، فيما إذا كان الوصف صحيحاً ، وفيما إذا كانت المواضيع مأخوذة من عالم قريب من عالمنا ، لتشعر كأن ظروف الحياة الخاصة التي تثار فيها ، هي ظروفنا . والموضوع الحقيقي هو ما يحدث « في أعماق النفس سعادة الحياة او تعاستها » وليس الحب سوى جزء من هذه المادة ، وهناك مجموعة من العواطف الاخرى « العميقة والرفيعة » قد لا تكون سوى مظاهر للعب ، إنما يجب ان تتمثل . أما فنادجها فهم ريشاردسون وفيلدنغ ، « هيلويز الجديدة » و « وفرتر » . ان اصالة هذه النظرية في القصة تكن خصوصاً في ما قالته مدام دي ستال عن مادة القصة ، التي تقوم على حالات النفس اكثر مما تقوم على الطباع أو الأهواء .



إن فضل مدام دي ستال الأكبر ، في مجموع ما كتبه من نقد ، هو أنها اقترحت تجديداً في الميول الأدبية العامة وفي جميع الانواع معتمدة على مبادئ جديدة أعطت لاصلاحاتها أساساً فلسفياً متيناً . أما خطأ العديدين ممن سبقوها في القرن الثامن عشر ، فهو انهم نزعوا من ذواتهم النفس الجديدة التي كان عليها أن تخلق أدباً جديداً ومبادئ جمالية عميقة جداً وعامة جداً ، لينظموا

الاصلاحات التفصيلية التي كان اهتمامهم موجهها اليها وحدها . ان تأثير مدام دي ستال سيكون كبيراً ، اكثر بكثير من تأثير بوالو ، فهي تستلهم دائماً الآداب الانجليزية والآداب الالمانية ، وما اكتشفت فيها من روائع ، غير انها كتبت مقدمة ولم تكتب خاتمة . وكان الادب الذي توخته لفرنسا لم يوجد بعد ، وانما وجد في قسم كبير منه بفضل توجيهاتها .

الفصل الثاني

شاتوبريان يحدد مفهوم الفن

ان اكثر ما يؤخذ على مدام دي ستال في وجهات نظرها ، هو أنها تجدد مضمون الادب ، دون ان تتعرض للمسائل الفنية البحتة ، مما كاد يحمل افكارها هذه قلية الفعلية ، لو لم يعاصرها فنان من الطراز الاول ، ومشرع بالمناسبة ، عمل على النقيض منها ، على إخضاع مسألة الإلهام للاعتبارات الفنية .

والواقع أن شاتوبريان يحكم على قيمة كل من الإلهام القديم ، والإلهام المسيحي ، والفن اللافردي والفن الفردي ، بحسب فعاليتها في حقل الجمال . فاجتمعت فيه افكار الفنان الى افكار الفيلسوف لتنهى رسم الخطوط الكبرى للادب الجديد .

ان غاية الفنان هي انتاج الجمال ، الجمال في الطباع او الجمال في الاشياء ، «الجمال الأخلاقي او الجمال الجسدي» . وفي كلتا الحالتين يقوم الفن على «الاختيار» ، وكلما كان المجتمع اكثر تمدناً ، وكلما ازداد في ابتعاده عن الطبيعة ، كلما كان هذا الاختيار ضرورياً . والواقع ان الجميل والطبيعي يختلطان في الطبيعة ، ولكننا نجعل المثال الجميل الذي هو اختيار اكتمل في الواقع . إن غرض الفن اذا تعرّى مما يرافقه في الواقعية تعرّى من زينته في نظر الفنان ، شرط ان يوضع غرضه بشكل اصطناعي في غمرة من الضوء تكون اكثر جدارة بإبراز الجمال ، فيجد

الفنان هكذا اشكالاً اكثر كالأشكال الطبيعية . لا شيء يناقض الواقعية مثل هذا المفهوم الذي أثبت بقوة .

ان القوة المؤثرة في عمل أدبي ليست مقياس قيمته . ومما لا شك فيه ان التأثير ينبغي ان يكون غاية الفنان ولكن بشكل غير مباشر ، والتأثير الذي عليه ان يسعى لاحدائه انها هو التأثير الذي ينتج عن الجمال ، وعلى القارئ ان يبكي بدون ريب ، ولكن من ذلك الابتهاج الخالص الذي يولده في النفوس الاصلية جمال عمل فني ، « لا يُعَدُّ من يضع النفس على مائدة العذاب كاتباً كبيراً » . ان الدموع الحقيقية هي التي تسيلها قصيدة جميلة ، يتساوى فيها الاعجاب والام . « اصف الى ذلك ان ما يؤثر ليس الطبيعة المجردة ، بل هو الطبيعة التي أنسها الفن ، وكيفها لتنسجم مع قلوبنا او نفوسنا ، وعلى هذا القياس قابل شاتوبريان بين اندروماك راسين واندروماك الاقدمين ، ففضل الأولى على الثانية ، لأن الكاتب الذي جعلها تتكلم اظهر من الفن اكثر من سابقه ، باعطائها عواطف اقل طبيعية ، « وطبيعة اجمل » على الصعيد الفني .

إن القيمة الأدبية في المسيحية تنتج اذن عن ان المواضيع المأخوذة من الإلهام المسيحي هي اكثر جدارة بالفن ، لا لأن هذه الديانة هي وحدها الحقيقية ولا لأنها وحدها الحية في حالتنا المدنية . ولندكر هنا ان هاتين الحجتين هما اللتان كان يروج لهما المتحزبون للإلهام المسيحي في القرن الثامن عشر . والواقع ان المسيحية هي منطلق مثالي « لأنها تذهب أبعد من الطبيعة » ، وقد تعودت النفس المسيحية ، بالتحديد ، على نقل او تبديل الواقع ، وهي تأخذ من ديانتها بالذات مبدأ فنياً لا نجده في الديانات القديمة .

وقد برر شاتوبريان باسم الفن وباسم علميته الجوهرية ، التي هي الاختيار ، وجود الأنواع الأدبية ووجود القواعد الخاصة بكل نوع . فاذا سلمنا بوجود الفن وجب ان نسلم كذلك بأن هذا الفن يتضمن قواعد هي طبيعية تماماً ، لأنها من طبيعة الفن نفسها ، الفن الذي هو عمل طبيعي من أعمال الفكر البشري .

ولهذا استطاع شاتوبريان أن يقول: « إن راسين في عظمة فنه أكثر طبيعية من شكبير » .

والديانة المسيحية خارجا عن مثالياتها العميقة ، تصلح للفن وخصوصاً للفن الشعر ، بتفاصيل طقوسها ، وآثارها ، وتعليمها ، وعقيدتها . وإن أخلاقيتها ، بقطع النظر عن حقيقتها الالهية ، هي الأكثر تفرداً ، في خلق هذه الحياة الداخلية ، « لعبة الأهواء » التي هي مادة العمل الأدبي . ولقد ولد فيها بنوع خاص هذا « المبهم من الأهواء » الذي كان الاقدمون يجهلون ، والذي هو أكثر جدارة من أية حالة اخلاقية أخرى بإثارة الالهام الشعري الحقيقي . وإن ادراك المسيحية لاله واحد كلي القدرة يستطيع وحده أن يولد هذه العاطفة الطبيعية العميقة التي هي واحد من العناصر الأساسية في الشعر الحقيقي .

« اوه ! كم يكون الشاعر المسيحي أوفر حظاً في العزلة حيث الله ينتزه معه ! لقد تحررت الغابات من ذلك القطيع من الآلهة المضحكين الذين كانوا يحدونها من كل جهة وامتلات بالوهية رحبة . ويبدو أن موهبة النبوة والحكمة ، والسر ، والديانة ، تكن إلى الأبد في أعماقها المقدسة » .

وهكذا ، فالنفس المتشربة بالتقليد المسيحي ، وإن لم تكن عميقة مسيحياً ، تصبح شاعرية بشكل طبيعي ، في ما يتعلق بحالة الفكر الصالحة للخلق ، وبالمثال الخاص بالجمال .

وأي ادب من الآداب مهما ادعى بأنه جديد ، لا بد له من نموذج . والواقع أن أدبنا حتى نهاية القرن السابع عشر ، وبالنسبة للذين دلوا على نقائصه ، كان يتحدر من هوميروس . وإن نحتج على سلطة هوميروس ونفتوح مكانها سلطة راسين ، فذلك يعني أننا بقينا أمناء للتقليد الذي كان هوميروس مصدراً له ، ولقد وضعت مدام دي سنال أوسيان مقابل هوميروس دون أن تجرؤ على المساواة بين هذا وذاك . وبمنظرة أكثر خصباً ، وضع شاتوبريان الكتاب

المقدس مقابل الالبازة والأوديسة ، ليدلّ كيف ان الكتاب المقدس والتقليد الأدبي الذي يصدر عنه خارج فرنسا هما بالنسبة للشعر ، ينبوع اوفر غنى بكثير من التقليد الاغريقي اللاتيني . اما في ما يتعلق بالبساطة ، والقسم والعادات والانشاء ، والافصاف والصور ، والتشابه ، والسمو ، فإن الكتاب المقدس يفوز بقصب السبق . ولنسجل ان شاتوبريان ، في هذه المقارنة انها يقصد وجهة النظر الفنية . انه يوجه كلامه الى الشعراء ، وباسمهم يصدر احكامه .

اما العاطفة الدينية التي ألهمت الكاتب ، وهو يضع مؤلفه « عبقرية المسيحية » فانها لم تتغلب ابدأ على العاطفة الجمالية . وهو اذ يتكلم عن الملحمة يوصي بالآ تكون الديانة اماماً للعمل الأدبي الملحمي ، وان تكون ثانوية ، لان قانون النوع يريد ان يحتل « الاشخاص واهواؤهم » المكان الاول والافسع . واذا كان باستطاعة الآلهة الوثنيين ان يدخلوا كأشخاص في القصيدة ، لان صفاتهم في الاساس بشرية ، افليس غضب يهوه ، وشفقة يسوع ، والانفعالات الصافية التي يولدها الشقاء البشري في قلب المذراء ، او في قلب الملائكة ، ليست هي ايضاً عواطف بشرية ؟ ان الجحيم « تحتفظ بألتهنا المشغوفين بالشر والاقوياء فيه » . فهو لا اجدر بأن يكونوا اشخاصاً في ملحمة . واذا كان الفائق الطبيعة في المسيحية يمكن ان يدخل في الملحمة ، فهنا كذلك ، لانه حقيقي بل لانه يتلاءم مع قانون النوع .

وبوجه أعمّ « إن كل شيء قد خلق من أجل النفس في رسوم الديانة المسيحية » .

« أي سحر للتأمل ! أي عمق للأحلام ! إن في دمة من الدموع التي تستدرها الديانة المسيحية من عيون المؤمنين سحراً يزيد سحر الاخطاء المضحكة في الميثولوجيا . فمع سيدة الآلام السبعة ، وسيدة الشفقة ، وقديس غامض ، وشفيع الاعمى واليتيم ، يستطيع الكاتب أن يكتب صفحة أكثر رقة ، مما يكتبه مع جميع آلهة البانثيون .

وهذا ايضاً من الشعر . وهذا هو المدهش !... ونستطيع التنبؤ بأن
سيجيء يوم تستولي علينا فيه الدهشة ، لاننا لم نقدر الجمال الكامن
في الاسماء وحدها ، وفي التعابير وحدها ، من الديانة المسيحية .

أما في ما يتعلق بالنقد فيبدو أن شاتوبريان قد أهمل وجهة النظر الجمالية
الخالصة ، ناصحاً « بالمدول عن نقد النقائص الصغير السهل الى النقد الكبير
الصعب للجمال » . ألا يتحول النقد الى حاسة فردية ، لذوق أو لنفس بالنسبة
لعمل أدبي ، بمنزل عن قيمته الجمالية ؟ كلا . لان هذا النقد الواعي يكون مبنياً
على الضرورات الجمالية المحضة التي تجمع في كل عمل أدبي الصفات الى النقائص .

ورقف الموقف نفسه في ما يتعلق بالخطابة : فقد وضع الخطابة المسيحية
فوق مرتبة الخطابة الوثنية ، لانها وحدها تبليغ الجمال السامي في الشكل ، الذي
لا منبج له إلا في حرارة عاطفة دينية متشربة بفكرة الموت والابدية . وما كان
الوثنيون يبلغون الجمال الكامل في خطبهم إلا عندما كانت تلهبهم عاطفة دينية
عميقة .

ان القيم الجمالية التي أخضعتها مدام دي ستال للقيم الاخلاقية ، والعاطفية
والروحية ، تسترجع حقوقها مع شاتوبريان . وهو يعتقد ان التجديد في الشعر
الفرنسي يكون بدون ريب في المادة الشعرية ، انما بمقدار ما يستطيع الإهام
جديد أن يكون تأثيره فعالاً في الجمال الشكلي .

الفصل الثالث

الخطوط الأولى لمذهب رومانسي

لم يدرك في خلد مدام دي ستال ، ولا في خلد شاتوبريان بنوع خاص ، إشعال نار ثورة أدبية ، ولم يفكرا حتى في وضع أساس لمذهب جديد . وكل ما كانا يهدفان إليه هو ترويض الادب الكلاسيكي وإثراؤه . ولم يفهم الكتاب والنقاد الا بعد سنة (١٨١٦) أن عهداً جديداً قد انفتح أمام الادب ، وخصوصاً أمام المسرح والشعر ، وأن على قانون القواعد الكلاسيكية أن يخلي المكان لطريقة أدبية جديدة . أما ما حدث فهو ان الاغلبية الساحقة من النقاد ظلوا أمناء للمثال الكلاسيكي ، وان الذين كانوا من بينهم مطبوعين على النقد ، او كان بإمكانهم أن يتلاعبوا بمجردات علم الجمال ، لم يستعملوا سلطتهم او علمهم الا في الدفاع عن المثال الكلاسيكي ضد فورة الرأي العام . فكان أن رسم الشعراء أنفسهم الخطوط العامة للفن الجديد الذي أرادوا قدسيته ، وتوصلوا الى ذلك بأن حولوا ميولهم الخاصة الى نظريات مما سبب هذا المظهر الفوضوي في المحاولات المذهبية الرومانسية ، والنقص المنطقي فيها ، وأخيراً ، فشلها النهائي .

زد على ذلك انه بينما كان المذهب الكلاسيكي الذي يتضمن قبل كل شيء ، فكرة النظام والانضباط ، يريد معارضة ماضٍ من العصر الوسيط حيث كانت تبدو الحرية الشخصية وكذلك غياب الطريق الفنية ، كذنب لا يغتفر ، كان همّ

الرومانسيين الأول ، بمعارضتهم الاضرار التي يسببها ضيق الذوق الممزوج خطأ بقسوة القواعد ، اعلان استقلال الفن ، وميزته الفردية والبديهية ، وهذا يعني يحملته رفض كل نظرية على شيء من القياس .

ومع ذلك ، فقد كان باستطاعتهم لو أنهم تابعوا عمل مدام دي ستال في دراسة الاعمال الادبية الاجنبية التي اتخذوها نماذج لهم دراسة نقدية عميقة ، ان يحدوا في الفلاسفة الألمان الأسس الفكرية والنفسية والاجتماعية والجمالية بنوع خاص ، لمذهب جديد . ولكن فيما عدا طبيعتهم الفكرية التي كانت ، بوجه عام ، لا تصلح كثيراً للتجريد ، فقد كان أحد ميول هذا الجيل الجديد من الكتاب هو الهرب التام من المجرد الى الواقع الملموس ، ومعارضة كل حشو في النظريات واتباع خيالهم الخلاق اكثر من اتباع ملكاتهم الديالكتيكية .

وكانوا الى ذلك كتاباً وخلاقين ، لا نقاداً يسمعون الى تحديد الادب الجديد ، فكان ان دفعوا الى خلق أعمال أدبية جديدة لا الى إيجاد طرق جديدة . وقد رأينا في القسم الأول من كتابنا هذا ، في ما يتعلق بتأسيس المذهب الكلاسيكي ، أن العمل البناء الاكثر فعالية كان عمل النقاد الاحرار ، والمشرعين الأقحاح ، وإن كان قد تعرض لهذا العمل أحياناً ، بعض الشعراء المبتدلين ، مثل شابلان . لقد كان فنانونا الكبار بعيدين كل البعد عن إضافة شيء الى المذهب الكلاسيكي ، أو انهم مثل كورنيل قابلوه بنظرياتهم ، أو أنهم مثل فتاني جيل لويس الرابع عشر ، روضوا مبادئه لتنطبق على امزجتهم أو ليضيفوا اليه مفهوم الوزن الجديد . ان هذه الاسباب جميعها تفسر السبب الذي من أجله لا نجد مقابل المذهب الكلاسيكي مذهباً رومانسياً جديراً بهذا الاسم .



ان ما نجده أولاً هو سلسلة من تعاريف الادب الرومانسي حيث حاول كتاب مختلفون ان يستخرجوا جوهر الادب الجديد . ثم نشر على مجموعة من

وجهات نظر أكثر فردية تتعلق بنوعين منه هما : المسرح والشعر الغنائي .

لقد وضعت معظم تعاريف الأدب الرومانسي في فترة كان الأدب الجديد فيها يفتش عن ذاته ، ولم يكن قد وجدها بعد ، أو على كل حال ، في فترة لم يكن قد أعطى فيها أوفر ثماره غنى . وبخطأ واضح ، تجاه المثال الأعلى الكلاسيكي ، الذي تحول بعد مائة وخمسين سنة من انتصاره الى قوانين لم يكن باستطاعة أفضل أبطاله الاوائل ان يخلصوه منها ، فقد ارادوا قوانين أخرى يستعمل ابرازها في مطلع الفترة التي كانت تدعى تلك القوانين تحديدها . انها استنتاجات كتبت قبل أن يكتب العمل الأدبي نفسه .

وكانت هذه القوانين ، فضلاً عن ذلك ، تعتبر غرضها في صميم حالتها الاخلاقية والنفسية أكثر مما تعتبره في الاشكال الفنية التي هي جدته الادبية الحقيقية . انها تعاريف للنفس الرومانسية أكثر مما هي تعاريف للفن الرومانسي ، ولم يكن باستطاعة أي كاتب أن يجد فيها تعاريف واضحة كل الوضوح .

ولم يستطع أحد ان يصف وصفاً أفضل ، وأن يحلل بمثل هذه الدقة حالة النفس الرومانسية ، وداء العصر ، وغموض الاهواء ، كما فعل « سينانكور » في كتابه *Obermann* . الا انه لا شيء في هذا الكتاب يدل على مفهوم أدبي سوى بضعة أسطر من « الملاحظات » أضافها الكاتب الى مؤلفه الذي كان عليه أن ينشره ليعذر أو ليبرر اسبابه وتفككه وشدوده في الشكل .

أما ستاندال *Stendhal* الذي لم تكن له ابدأ نفس شاتوبريان الرومانسية ، فقد تكلم من ناحية أدبية محضة عندما كتب :

« ان الرومانسية هي الفن الذي بموجبه نقدم للشعوب ، في حالتها الراهنة من العادات والمعتقدات ، أعمالاً أدبية جديدة بأن نعطيها أكبر قدر ممكن من المسرة » .

وهذا تعريف نسبي جداً يمكن تطبيقه ، حتى على العصور الموعلة في

الكلاسيكية ، وعلى كل الذين عرفوا كيف يتكيفون تماماً مع عصرهم بدلاً من ان يتبعوا تقليداً ميتاً .

ولم يعد شكبير - على حد قول ستاندال - أهلاً للتقليد، وكذلك راسين. لقد كتب شكبير « للانجليز سنة ١٥٩٠ كما كتب راسين لأمرأه بلاط لويس الرابع عشر » . والفرنسي في سنة (١٨٢٠) لا يشبه ابداً أولئك ولا هؤلاء . وكتب ايضاً :

« فلنفهم جيداً ان كبار الكتاب كانوا جميعاً رومانسين في عصرهم . وبعد مرور قرن على وفاتهم ، نرى أن الناس الذين يقلدوهم ، بدلاً من ان يفتحوا عيونهم ويقلدوا الطبيعة ، هم الكلاسيكيون » .

اما « اميل ديشان » في مقدمته « دراسات فرنسية وأجنبية » (١٨٢٨) فانه يعلن من جهته ان الرومانسية هي كل ما هو جديد ، في جميع العصور الأدبية .

ويحوي المؤلف المخفل « محاولات في درس الادب الرومانسي »^(١) ، تعريفاً مشابهاً . يجب ان يكون الادب الرومانسي تعبيراً عن المجتمع الجديد . ويتساءل الناقد « ديبريه » . ما هي اذن « هذه المدنية الجديدة التي ينبغي أن يكون الأدب تعبيراً عنها ؟ » . إنها مبنية أولاً على التقليد المسيحي ومبدأ هذا التقليد هو المذهب الروحي . اما بالنسبة له فيته « ، وهو ناقد آخر في « الغلوب Globe » ، فهي الحرية الفردية التي هي ميزة العصر الحديث ، ويقابلها في حقل الفن « الاستقلال في مادة الذوق » . إنها البرتستانتيية في الآداب وفي الفنون .

ويتميز العصر الجديد - بحسب غيرو *Guiraud* - بالحياة والشباب ، وفي الوقت نفسه بالرصانة في الأفكار ، وبأهمية الحياة الحميمية في النفس ، وبنشاط

العواطف . وهذا كله غذاء طبيعي للشعر . أما هوغو ، فقد انضم الى فيته ، عندما كتب سنة ١٨٣٠ في مقدمة « هرناني » تعريفه المشهور : ان الرومانسية « هي الليبرالية في الأدب » وهي ند لليبرالية السياسية التي أقيمت - كما يزعم - في ملكية تموز .

وهي الى ذلك حالة عقلية المجتمع التي تبرر الادب « الخيالي » الذي اقترحه « نوديه » . والواقع ان الناس في بداية القرن التاسع عشر كانوا « معتادين » على تحليل الاهواء تحليلاً دقيقاً ، وكانوا يطلبون « إحساسات منها كان الثمن » ، ولن يكون المثال الرومانسي « كال طبيعتنا » بل سيكون « كال شقائنا » . ويقول في مكان آخر ، ان على قواعد الفن ان تنهار لأن جميع القواعد السياسية في النظام القديم قد انهارت .

لقد حددت الرومانسية كعلاقة ثابتة بين الادب والمجتمع ، وسوف نتحدد كذلك بشكل مطلق . فهي ، بالنسبة لديشان ، الروح الشعرية بالمقابلة مع الروح النثرية . وهي - بحسب سوميه Soumet - « الأدب الذي يتوخى التوغل اكثر فأكثر في اسرار قلوبنا » ويملك ككتاب « عبقرية الانفعالات » ، لان الانفعالات كالذكرى « وكالديانة والحماسة في التضحيات السامية والتأمل في الطبيعة » وفي الألوهية ، وهي اليوم أعز الأشياء بالنسبة لأحلام ربات الشعر .

من هنا تجيء الفكرة القائلة بأن غرض الرومانسية الوحيد هو الحقيقة الفردية اي « اسرار طبيعة الكاتب الخاصة » : ان اول واجبات الكاتب هو ان يكون هو نفسه بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، وان « يؤمن بقلبه » . وقد كتب هوغو في سنة ١٨٢٤ عن *L'Eloa* لفينيبي ، فاقترح المثال الاعلى نفسه :

« فلنجرؤ على القول بصوت مرتفع لا ينهل الشاعر عبقريته ، في الحقيقة ، من ينابيع هيبوكرين *Hippocrène* ، ولا من ينبوع كاستالي *Castalie* ، ولا حتى من ساقية بارميس *Permesse* ، بل انه ينهلها - بكل بساطة - من روحه ومن قلبه » .

وان احد الخطوط التي تميز الادب الرومانسي - بحسب أ. و. شليجل -
A. W. Schlegel الذي قال كتابه « دروس في الأدب الدرامي » شهرة كبيرة
في فرنسا ، هو الجمع بين الأضداد ، والمزج بين « الأنواع المختلفة جنساً وطبعاً » .
« ان الفكر الرومانسي .. يرتضي التقارب المستمر بين اكثر الاشياء
تناقضاً . اب الطبيعة والفن والشعر والنثر ، والرصين ، والمسلي ،
والذكرى ، والحدس ، والافكار المجردة ، والاحساسات الحية ، وما
هو الهي ، وما هو ارضي ، والحياة والموت ، تجتمع كلها وتتمازج باكثر
الطرق حرارة ، في الفن الرومانسي » .

وهذا الجمع بين الاضداد لا يتم في حقل الذكاء الخالص ، الذي ينحصر دوره
في ان يميز بالتحليل ، بل يتم في حقل العاطفة التي « تضم كل شيء وتتغلغل وحدها
في سر الطبيعة » .

وكان فكتور هوغو وحده تقريباً هو الذي اكد الصفة الشكلية للأدب
الجديد ، والذي فهم وجوب تغيير قواعد الذوق في الوقت الذي تغير فيه مضمون
الاعمال الادبية ، وفهم ان التفصيل في التعبير يعادل في اهميته النفس المعبر عنها ،
وانه يجب تخليص الانشاء والمفردات من هذه العناصر « المأخوذة من عادات
وديان ، او من عصور غريبة جداً عن الموضوع » . ولكي « نصنع شيئاً حقيقياً ،
يجب وصف حالة نفس حقيقية » ، ويجب كذلك الانعبر عنها بأسلوب وكمالات
مأخوذة من عصور انتهت ، ومقلدة في ادب فان . كل فكرة قاعدة تقليدية هي
بالضرورة مناقضة لارادة خلق ادب جديد ، فكما بالحري كل خضوع شديد
التوقير لذوق باطل .

ان الفكرة الاساسية التي تبرز من هذه النصوص هي ان الرومانسية ادب
مجتمع جديد . وكانت هذه فكرة مدام دي ستال . اما الخلاف في الآراء فيصدر
عن الحيرة التي كان يتخبط فيها الكتاب بالنسبة لما يميز بشكل افضل هذا المجتمع
الجديد من وجهة النظر الاخلاقية والفكرية . ولما كان العصر الحديث يعارض

العصر الكلاسيكي نفساً وقلباً ، وجب ان تكون الرومانسية ، قبل كل شيء ، ادباً عاطفياً ، وبالتالي شعراً حياً ، ولما كان الانفعال العاطفي في اعماق ما فيه من حرارة ، لا يستطيع الخضوع لقانون خارجي ، دون ان يخون ذاته ، وجب كذلك ان يكون الادب المعبر عنه حراً .



الشعر . - الواقع ان اول ما تفكر به في محاولتنا تعريف الرومانسية ، هو الشعر . ولكن الشعر ، بالتحديد ، هو براء من كل تقليد فني بحت . ولهذا فلا تبرز نظرية واحدة حقيقية من النصوص العديدة التي كُتبت له بنوع خاص . انه حر مبدئياً في جميع مواضعه ، وينجو تقريباً من كل تمييز في الانواع ، الغنائي الذي يتمثل الشعر الروائي والفلسفي ، والرائي ، وحتى مواضع الملحمة ، فانها لا تعرف قاعدة اخرى غير ذوق الجمهور نفسه الكثير التنوع في عناصره . ان كل شاعر يفسر هذا النوع كما يريد ، ويبرز ما يبدو له انه يؤلف قصيدة بشكل افضل . وليس من تفكير سابق واع ، في الحقيقة ، يكون له دليلاً . انه يتبع غريزته او غرائز القراء ، وهذا يعني في الواقع ان الشاعر لا يقوده حدس عبقرى حقاً ، وذوق كامل امين ، يجعله يحمد غريزياً ، او بالحري بدراسة لاشعورية ، قوانين الفن الاساسية ، وخصيصاً قوانين فنه بالذات .

وكل ما نستطيعه هو اخراج بعض القواعد العامة . ولكي نتفهم الرومانسية جيداً يحذر بنا ان نتذكر انها لم تعرف ابداً سنوات طويلة من السلام اعترف فيها بملكتهما وقبلت قوانينها نهائياً . انها لم تعرف غير النضال ضد عدو هو التقليد الكلاسيكي ، التي اعطته مائة وخمسون سنة من الحكم سلطة ظلت حية دائماً . وفي هذا التقليد كان يفكر كل الذين بشروا بالشعر الجديد او حددوه .

وهكذا بقيت الرومانسية ، بمقابلتها للشعر الغنائي الكلاسيكي ، حتى سنة (١٨١٩ - ١٨٢٠) الزمن الذين ظهر فيه شينيه ولامارتين ، لعبة اصطناعية من

الكلمات والعواطف حيث كان الشاعر يدبر عينيه بلا انقطاع نحو جمهور متشرب
بالعادات الضيقة . فقد كانوا يريدون من الآن فصاعداً شعراً غنائياً « حيمياً »
أي مكرماً للتعبير عن عواطف الشاعر المميقة ، او عن هذه الاسرار الإلهية
التي تخفيها الطبيعة في أكثر مظاهرها سمواً او أكثرها إلفة . وكتب هوغو ،
« الشعر هو صميم ما في كل شيء من جوهر » ويقول لامارتين : « على الشعر ان
يظهر الانسان نفسه أكثر بما يظهر الشاعر » . وعليه ان يبرز ما تكشفه للشاعر
« نظراته الخاطفة في هيكل النفس » حيث تظهر على مذبح سري ، كأنما من
باب كنيسة مفتوح ، جميع هذه القوارير الذهبية ، من الايمان ، والرجاء ، والشعر
والحب » .

وكتب لامارتين : « ان الشعر هو تجسيد لكل ما هو أكثر خلوصاً في القلب ،
ولكل ما هو أكثر ألوهية في الفكر » ، الا ان سانت بوف *Sainte Beuve* لم
يرافق الا على القسم الاول من هذا التعبير ، فهو يريد شعراً حيمياً بالتأكيد ، على
ان يكون مرتبطاً بالانفعالات الصغيرة والمشاهد الصغيرة التي توحيه .

إن الشعر بوصفه « الأنا » في الشاعر ، يصف الانسانية بأجمعها . والواقع ،
كما يقول فكتور هوغو ، ان القلب البشري لا يتغير ابداً ، بالرغم من الثورات
الاجتماعية او السياسية « وسيبقى القلب البشري دائماً اساس الفن » . واذا تكلم
فيكتور هوغو عن نفسه « وترك في مؤلفاته ما هو شخصي » ، فلأن « ذلك قد
يكون » ، في بعض الاحيان ، انعكاساً لما هو عام . ولقد كتب في مشاهداته :
« ان مصيراً يكتب هنا كل يوم » .

« هل هذه اذن حياة انسان ؟ اجل ، وحياة الآخرين كذلك ،
ليس لأحد منا شرف الادعاء بان له حياة خاصة به . حياتي هي حياتك
وحياتك هي حياتي ، انت تعيش ما انا اعيشه ، والمصير واحد . خذ
اذن هذه المرأة وانظر الى صورتك فيها . كثيراً ما يتشكون من الكتاب
الذين يقولون « أنا » ويصرخون فيهم كلمونا عن انفسنا . يا للأسف !

عندما اكلمكم عن نفسي فأنا اكلمكم عن انفسكم ، فكيف لا تحسون بذلك ؟
آه ! انك لتخالف الصواب ان كنت تعتقد بأنى لست أنت .

وعلى الشاعر ، بحسب فكتور هوغو ، ألا يكتفى بأن يعبر من خلال انفعالاته وعواطفه عن انفعالات وعواطف الانسانية بمجموعها فحسب ، بل عليه ان ينفى الحوادث المعاصرة التي قد تنير بعض الانفعالات في انسانية تعجز عن تفسيرها . وعليه ان يرتفع بهذه الحوادث الى مرتبة الرموز ، الى أحد مظاهر المصير الانساني . وعلى الشاعر « الصدى الناطق لعصره » ان يكون فضلاً عن ذلك ، دليلاً لهذا العصر نحو المثالية .

وقد أله فينيبي أكثر من غيره مع فكتور هوغو ، على دور الشعر هذا . فعلى الشاعر ان يترك « العابر » من المعارك السياسية ، وان يدل على الطريق العريض للمستقبل المثالي ، فيكون ربان السفينة البشرية . انه يقوي الضعفاء وينير الجهال ، بتقديمه كإداة في شعره ، افكاراً سامية في العدل والشفقة والحقيقة .

أما الشكل ، فان لامارتين لا يعطي اية أهمية الا للموسيقى ، صدى التناغم الجميم . وطالب فكتور هوغو باللون والايقاع معاً . واران سانت بوف ان تكون التفاصيل دقيقة بمقدار ما يكون الموضوع ثاقباً . اما موسيه *Musset* فقد أبدى لامبالاة تامة في ما يتعلق بهذه الناحية .

والخلاصة ، ان مفهوم النوع الشعري المحدد قد اختفى تقريباً ، وغامت معه فكرة القواعد . واصبح كل شاعر مشرعاً وقتياً يطالب بالحرية قبل كل شيء ، ويوجه بعد ذلك هذه الحرية وفق مزاجه الخاص . اما الاصلاح الاساسي ، اصلاح اللغة الشعرية واسلوبها ، فان الشعراء قاموا به بشكل طبيعي ، بدون ان يضعوا له النظريات ..



المسرح. - خضع المسرح لقواعد واضحة مدفوعة الى ذلك بضرورة التمثيل. فلم يكن باستطاعة المشرعين الا ان يوسعوا هذه القواعد ، بدون ان يطالبوا له بالحرية المطلقة ، كما كانت الحال في الشعر ، ولهذا نجد الوحدة في النقاش الذي دار حول المسرح ، اكثر مما نجد في النقاش الذي دار حول الشعر الغنائي ، ونجد تلاهما في النظريات الدرامية اكثر مما نجد في النظريات الشعرية . ولكي نفهم ذلك جيداً علينا ان نتذكر ان المشرعين كانوا لا يخالفون راسين ولا كورنيل على الاخص بمقدار ما كانوا يخالفون مقلديهم في القرن الثامن عشر وفي بداية القرن التاسع عشر ، في النوع الكلاسيكي المزيف الذي كان مزدهراً بنوع خاص في المسرح ، وان الامر كان يتعلق بالمأساة لا بالملهاة . وان فولتير المؤلف الدرامي قد احتفظ بشهرته ، وان شكسبير وشيلر بنوع خاص ، كانا اشهر ممثلي الآداب الاجنبية ، بوصفها مؤلفين دراميين . وتقسم دراسة هذه النظريات الى قسمين : قبل سنة (١٨٢٧) ظلوا أمناء للمأساة ، ولم يواجهوا الا بتردد نوعاً جديداً حقاً . وقد اتسمت جميع النظريات بطابع الحذر الملحوظ . وبعد سنة (١٨٢٧) وضع هوغو وفينيبي النوع الجديد اي الدراما الرومانسية .

(أ) - قبل سنة ١٨٢٧

اصلاح المأساة

(١) الوحدات . - لكي نفهم الرباط المنطقي في النظريات الدرامية التي كانت تحاول الظهور بين سنتي (١٨٠٩ - ١٨٢٧) ، ينبغي ان نتصور المثال الأعلى المشترك الذي كان المشرعون على اختلاف نزعاتهم يوجهون المأساة نحوه ، هذا المثال الذي هو المأساة التاريخية ، لقد ارادوا ان يتخلوا عن لعبة الأهواء على المسرح في بيئة اجتماعية رفيعة ، وان يقدموا مكانها فكرة هامة من التاريخ ،

يفضل ان تكون وطنية وذات شخصيات مميزة. وكانت الوحدات على الخصوص مزعجة لهذا النوع من المواضيع . واذا كان لومرسيه (*Lemercier*) وحده قد دافع عنها ، فقد فعل ذلك بعد فشل مسرحيته « كريستوف كولومبوس » (١٨٠٩) ، فكان في دفاعه اعتذار مشرف ، قبل على اثره في الأكاديمية ، التي كانت ما تزال كلاسيكية .

وكان بنجامين كونستان اول من تعرض لنقد الوحدات ، آخذاً عليها انها « كثيراً ما تجبر الشاعر على افعال حقيقة التدرج ، ودقة التنوع ، في الحوادث والصفات . اما ستانداال ، فقد ابعد وحدة المكان ، التي تفرض « اجاديث عملة » وتمنع من خلق الجو التاريخي ، ووحدة الزمان التي لا تسمح باظهار التطور في العاطفة ، ولا « تقلبات الأهواء في القلب الانساني » .

وقد دافع مانزوني (*Manzoni*) عن وحدة العمل كشيء اساسي ، ولكنه ذم الوحدتين الباقيتين اللتين تحدان اعتبارياً وقت العمل ، والاماكن التي يجب ان يحدث فيها ، في حين ان هذا الوقت وهذه الامكنة تتوقف قبل كل شيء على الموضوع المختار . انها تضطر ان الشاعر الى تكوين عدد غير معقول من الحوادث في ساعات قليلة ، والى ترك « مواد شعرية للغاية يقدمها التاريخ » . وعرض لومرسيه ، مثل مانزوني ، في اول عهده بالعمل الدرامي ، ضرورة توسيع قاعدة الوحدات .

لقد تخلى الجميع عن وحدتي الزمان والمكان ، وسوف تقوم مقامها وحدة المكان ، والرغبة والانطباع . وقد بزّ « غيزو » *Guizot* غيره في التوسع بحقيقة طبيعة هذه الوحدة بعمق كبير . فأظهر لنا بتحليله مسرحية مكبث *Macbeth* كيف ان تكرار الحوادث والأشخاص ، والمدة التي تفصل بين لحظات المسرحية المتنوعة ، واختلاف الأماكن ، حيث تجري الحوادث ، بعيداً عن ازعاج وحدة « الانطباع » ، مما يساهم في تقويتها ، وتثبيت هذا الرباط القوي اكثر من وحدتي الزمان والمكان . وهذا « الرباط القوي » يجبر الخيال على السير قدماً ، وهو مليء

بالقلق والانتظار . . ووحدة « الانطباع » هذه بمثابة عند شكبير بوحدة الرغبة التي تعتمد على شخص مركزي « نشيط وهادئ » في وقت واحد ، تصنع صفته التي هي دائماً نفسها لا تتغير مصيره الدائم التغير . . وتبدو ألقه الحوادث هامة اذا كانت تسمح بالقاء الضوء على مركز الرغبة . . وغيزو ، كان المشرح الوحيد الذي حاول ان يستخرج من مسرح شكبير تقنية مسرحية دقيقة ، جدرة بان تكون نداء للنظرية الكلاسيكية في المسرح ، وبالحلول مكانها .

(٢) طبيعة اللغة الدرامية . - لقد حلل ستاندال طبيعة اللغة التي يحس بها المشاهد اثناء حضوره تمثيل المآسي التي قالت رواجاً اكثر من غيرها في السنوات التي سبقت سنة (١٨٢٣) ، وذلك لوضع مبادئ المأساة الجديدة ، فوجد انها لذة ملحمية ، تلك التي نشعر بها لدى سماعنا اشعاراً تروي حادثاً او تلخص حكماً اخلاقية وسياسية ، او تعبر عن « عواطف سخية » . والعمل الخاص بالمسرح على العكس ، يجب ان يحدث عاطفة « الوهم الكامل » . ويجب ان يشغف المشاهد بالعمل ويحميها مع الاشخاص . وبما لا ريب فيه ان لحظات الوهم الكامل تادرة جداً ، وهي على الأقل لا تتوقف ابداً على قواعد المسرح المختلفة ، وعلى الوحدات بنوع خاص ، وهي لا توجد الا « في حرارة مشهد حي » . ولن تحدث ابداً اذا شغل النظر بعمل مادي . وهذه اللحظات « توجد غالباً في مآسي شكبير اكثر مما توجد في مآسي راسين » ، وهذا يكفي لتفضيل طريقة الاول .

(٣) المزج بين الانواع . - ان الفن الرومانسي بحسب شليجل ، كما رأينا ، وضع بالضرورة ليقابل الفن الكلاسيكي المهتم قبل كل شيء بالوحدات ، وبمزج الأضواء . وهذا المبدأ ، اذا ما طبق على المسرح ، اجبره على ان يظهر حول الأشخاص الذين تكون أهواؤهم غرض المسرحية ، كل ما يحيط بهم ، ويسبرز خطوطه . ان المأساة هي مجموعة من النعت ، اما الدراما الرومانسية فهي لوحة .

« (في الدراما الرومانسية) لا يفرقون بدقة بين عناصر الحياة

المختلفة ، كما هي الحال في المأساة القديمة ، بل انهم على العكس يقدمون منها مشهداً متنوعاً لكل ما تضمنه . وبينما يبدو أن الشاعر لا يقدم سوى اجتماع عرضي ، فإنه يرضي رغبات الخيال غير الملحوظة ، ويفرقنا في استعداد تأملي ، بعاطفة هذا التناغم العجيب الذي ينتج بتقليده عن مزيج غريب في الظاهر ، كما هي الحال في الحياة نفسها ، وينبع منه سحر عجيب . وهكذا فإنه يضع نفساً في جميع مظاهر الطبيعة .

في هذه اللوحة الكاملة للحياة يجب أن يزول الفصل بين الأنواع ، والواقع أن الطبيعة لا تعرف هذه الوحدة الاصطناعية في العمل الفني . فضلاً عن أن وضع المجتمع الحديث ، حيث تمتزج « رغبات لا حد لها وأفكار عجيبة وعواطف سامية ... واهواء وحشية ، وحاجات سمجة ، وعادات سوقية ، يفرض على الكاتب أن يقدم على المسرح مزيجاً مشابهاً . ان ما نروني يبدو كثير التحفظ بالنسبة لهذا الموضوع . فهو لا يرى سبباً يمنع سلفاً المزج بين الأنواع ، ولكن هذا المزج يجب أن يتم بدون هدم « وحدة الانطباع الضرورية لإحداث التأثير أو الشفقة » ، ويعترف كذلك أنه بمقدار ما تكون الدراما حقيقية ومقلدة للطبيعة ، بهذا المقدار يجب على الكاتب أن يمزج بين « الرصانة والضحك » و « بين التأثير والدناءة » . أما لومرسيه فقد عارض هو الآخر سنة (١٨٢٥) ، بشكل قاطع ، هذا المزج ، وأعلن انه ينبغي للمسرح المأسوي ألا « يعالج بلغة رفيعة ، رخيمة ، مختارة ، سوى مصالح الأمم ومصالح آلهتها ، وأسيادها ، والمدافعين عن حقوقها ، وان يلقي جانباً « بالعقد السوقية والنثر المبتذل » .

٤ - تقليد الاجانب . - نقصد بالأجانب شكسبير وشيلر ، قبل غيرهما ، وبنجامين كونستان نفسه . فبالرغم من انه كيف مسرحية « والنستين » ، لشيلر ، للمسرح الفرنسي ، فإنه يقضي بان « تقليد المآسي الألمانية (يكون) كثير الخطر على مؤلفي المآسي الفرنسيين ، الذين قد يحاولون أن يأخذوا عنها بعض التأثيرات الخارجية السهلة جداً . ومع ذلك فقد أوصى بتقليد « غسوته »

الذي 'يدخل مثل شكسبير' ، 'بفضل الحرية التي يتمتع بها المسرح الألماني' ، عدداً كبيراً من الأشخاص الثانويين، يكونون 'جمهوراً وسطياً' ، بين الممثلين الأساسيين والمشاهدين ، يبادرون ويوجهون رأيهم . ويوصي كذلك ان 'تدخل في الدراما' هذه المناسبات الصغيرة ، 'المألوفة التي تلقي عليها الأضواء تفاصيل حقيقية ومدهشة' ، بدون أن تحط من قيمتها ، هذه المناسبات التي يجب أن تتجاهلها 'للمأساة الكثيرة التجريد'. وفي الدراما الألمانية كذلك يتعلم كتاب المأساة تمثيل 'حياة كاملة' ، بإرازم طباعاً كاملة 'مع ضعفها' ، وتناقضها ، ومع هذه المرونة المتموجة الخاصة بالطبيعة الانسانية التي تشكل الكائنات الحقيقية . . وكما أن الطباع - بحسب قوله - هي أكثر تقلباً من الالهواء فهذا مجال جديد وكثير الفنى ، ينفتح أمام المسرح المأسوي . ويوجه عام ، فان بنجامين كونستان يعتبر 'أن احتقار الأمم المجاورة' ، وخصوصاً الأمة التي نجعل لغتها ، والتي لها من الاصاله والعمق في انتاجها الشعري أكثر من غيرها (هو) حساب خاطيء . يجب أن 'لحس بالجمال في كل مكان ، وحيثما وجد' . وحكم لبران كذلك 'أن روايتنا الوطنية لا تلغي العدل' ، وكتب 'سومر' سنة (١٨١٤) يقول : 'ماذا تهمننا نقائص الفن المأسوي الألماني' ، اذا كان صحيحاً أن الجمال الذي يتألق في كثير من مؤلفاتهم قد وسع أمامنا مجال الفنون الجميلة .

وإن كان شيللر قد أصبح النموذج فشكسبير بقي المثال الأعلى . ولم يسلم مشرع واحد بوجوب تقليد شيللر بدون تحفظ . اما لومرسيه ، فقد أراد منذ ظهور جرائه الرومانسية 'انتزاع' مزق سامية وخيفسة من شكسبير ، وليذهبوا فيسألو 'ويلند' ، وغوته ، وشيللر ، من أي نبع تنهل ربات الشعر الألمانية هذه البساطة الصافية وهذه السويده التي تستكب سحراً عاطفياً في الدراما الفرنسية . . وأراد ستاندال أن يتخذ كتاب الدراما الفرنسيون من شكسبير فنه بإبعاد كل ما ينطبق على نفسية الشعب الانجليزي ، وعلى جمهور سنة ١٦٠٠ فما هو هذا الفن ؟ ان ستندال يقدم تفسيراً له ، وغيزو وحده ، كجمالي حقيقي ، يعلن

أن عمل شكسبير الأدبي لا يقدم « حرية بدون لجام » ، ومجالاً لانهائياً متروكاً
لأنحرافات الخيال كما في سباق العبقرية .

« إذا كان للطريقة الرومانسية جماها ، فلها بالضرورة فنها وقواعدها .
لا شيء أجمل بالنسبة للإنسان من الجمال الذي لا يدين بتأثيراته إلا لبعض
التراكيب التي تستطيع أحكامنا دوماً أن توضح لنا سرها ، عندما
تكون انفعالاتنا قد أثبتت قوتها . ان الاطلاع على هذه التراكيب
واستعمالها يشكل الفن . كان لشكسبير فنه ، وعليناً أن نكتشفه في
مؤلفاته ، وان نفحص أية وسائل كان يعتمد ، وإلى أية نتائج كان يتطلع
وعندئذ فقط نعرف الطريقة حقيقة ، ونعرف إلى أية درجة مازال
بإمكانها أن تتطور وفق طريقة العمل الدرامي العامة المعتبرة في تطبيقها
على مجتمعاتنا الحديثة . »

ولكن أحداً لم يقم بتحليل الفن الشكسبيري في العصر الرومانسي ،
هذا التحليل الذي كان باستطاعته أن يقدم أساساً لطريقة درامية
جديدة .

• - المواضيع . - لقد اقترح تجديد المواضيع شكلاً ومادة ، فوجب أن
نستبدل بالكلاسيكية القديمة المنهكة ، التي يعطي مجرد ذكرها للمأساة مظهراً
قديماً ، التاريخ الحديث بما فيه العصر الوسيط ، هذا التاريخ الغني بالمواضيع
الدرامية . ولكن التاريخ لن يكون - فقد اتفق جميع المشرعين على هذه
النقطة - إطاراً مبها حيث تدور لعبة الاهواء ، بل سيكون موضوع المأساة
الحقيقي . فعلى الكاتب الدرامي ، مثل شكسبير في الدراما التاريخية ومثل
غوته في *Goetz de Berlichingen* ومثل شيللر في (والنستين) ، ان يضع امام
عيوننا صفحة درامية من الماضي ، بكل حقيقتها ، وحوادث كبيرة حول صفة
مشوقة ، أو صفات مختلفة تتعلق بمجاذب ما . ان هذا الاصلاح في الموضوع يجرّ
إلى اصلاح آخر . فتخلي الاهواء المكان للطباع التي لا أهمية لوحدها كالتنوعات

التي يجب إظهار حقيقتها كاملة. وهو يجرّ الكاتب الدرامي الى ادخال أشخاص عديدين ، والى ابراز عواطف تختلف كثيراً عن تلك التي وحدها تقبل بها المأساة . ولن تكون المادة محصورة فقط في الاهواء المدفوعة الى أقصى درجات احتدادها ، أو في مصالح الدولة الكبرى ، بل في كل العواطف البسيطة ، والمصالح الصغرى ، التي تجعل كبار أشخاص الرواية يعملون ويتعذبون ، وم بالحري الأشخاص الثانويين. ويجب ان يُفرض ما يكون من العواطف اكثر انسجاماً من الحب ووقائعه مع روح فرنسا المصنوعة في مدرسة قاسية والتي أصبحت اكثر قوة واكثر زهداً. تلزمنا مشاهد ضخمة تسمو بنفوسنا وتتجاوب مع افكارنا المألوفة ، فتكلمنا عن الوطن والمجد والاستقلال . . أما ما يجب إلغاؤه خصوصاً فهو التقلبات المتفق عليها في المأساة الكلاسيكية ، التي عدّها لبران على سبيل التفكه . وسيكون التجديد في التفصيل هو اللون الهلي الذي يميز جوهرها حالة المجتمع الذي تهدف التأليف الدرامية الى وصفه ... (والذي هو) أساس كل حقيقة .

٦ - الأسلوب . - لم يجرؤ المشرعون على من الأسلوب ، اذ كانوا يريدون أن يحتفظوا له بالجزالة . واراد ستاندا ل أن يكون الأسلوب واللغة من الصفاء بمقدار ما هي عليه « الحوادث من الرومانسية » ولكنه يوصي باستعمال الشر الذي يستمد تأثيراته من خلجات النفس ، بدلاً من ان ينسى الشاعر أشخاصه والمناسبات التي هم فيها ، ولا يعود يفكر إلا بصنع ابيات جميلة تسحر الجمهور بوقعها الشعري . وكان لبران من القلائل الذين شعروا في هذا الوقت ، بابتذال الأسلوب الكلاسيكي ، المرحوم بالتماير المصنوعة :

« ربما يكون الوقت قد حان لتخليص الأسلوب من هذه المبتذلات القديمة ، والتخلي الى الابد عن امثال هذه العبارات (هذه الاماكن ، هذه الاماكن المكثرة ، هذه الاماكن الموعبة) التي تنهي بدون صعوبة أكبر عدد من أشعارنا. وان تنهي العبارات المبدوءة ، مثلاً عندما

يكون وزير العدالة وحده ويصرح : آه . ينبغي ان ... ، علينا ان
نتصرف بشكل يجعله يكمل فكرته ان كان لديه فكرة . وان نجعل
الملوك ونوابهم يتكلمون بدون ان نجعلهم يقولون « ارادتي السامية ...
» لأن الملوك ونوابهم ... لم يقولوا أبداً مثل هذه الأشياء .

ولبران هذا نفسه ، كتب سنة (١٨٤٤) في مقدمة مسرحيته « سيد
الأندلس » مسترجعاً ذكرى سنوات ١٨٢٥ ، مظهراً الى أية درجة كان الجمهور
عندئذ سريع الانفعال ، وكم كان يجب ان يحسب حساب قابليته للانفعال
واحكامه المسبقة ، في ما يتعلق بالأسلوب . « كانت الكلمات المألوفة تعجبه
بصعوبة ، وما لم يكن جزءاً منها كان يتقبله بصعوبة أيضاً » . ولهذا كان عليه
أن يتراجع أمام امتياع المستمعين الاوائل ، عن القول في مسرحيته « ماري
ستيوارت » (١٨٢٠) « منديل مطرّز » واستعمل عوضاً عن هذا التعبير « هذا
القماش ... الجمّل » . إن هذا المثل يوضح لنا سبب جبن الكتاب .

وهكذا ، فقد طالبوا قبل سنة (١٨٢٧) بمأساة تاريخية ، بدون حوادث
سوى وحدة العمل ، مستلهمين بتدوين أعمال شكسبير وشيلر الأدبية ، ومن
أقلها جرأة ، حيث تمتاز الجزالة والمألوف . كان الأمر يتعلق بتوسيع المأساة ،
وكان لومرسيه وحده ، هو الذي أخذ الدراما بعين الاعتبار ، بشكل حصين في
« دروس في الأدب » هنة (١٨١٠) وكذلك الملهة البطولية تحت اسم
مسرحيات قصصية . لقد ساروا بحركة الاصلاح في القرن الثامن عشر ،
دون أن يجروا على الماضي حتى بلوغ تجديد حقيقي ، أضاف الى ذلك أن جهد
التفكير النظري بقي ضعيفاً جداً .

(ب) — بعد سنة (١٨٢٧)

نظرية الدراما الرومانسية

اعلن هوغو رفضه لكل خنوع في « مقدمة كرومويل » التي نشرت سنة

(١٨٢٧) ، وضع جميع الاحكام المسبقة ، ووضع الدراما مقابل المسألة
المختصرة ، التي لم يجرب أن يجيها . ومما لا شك فيه أن الافكار لم تكن
جديدة ، وبإمكاننا ان نجد لها موزعة عند شليف ، ومدام دي ستال او عند
ستاندال في « راسين وشكبير » ولكنها كانت المرة الاولى التي « عبر » فيها عن
هذه الافكار بقوة ، بدون أي قيد من تلك القيود التي كانت تضعف تناو لها
عند من سبقوه . إن الصفحات التي كتبها هوغو فيما بعد عن هذه النظرية ، لم
تعد شيئاً في مضمونها ، ولكنها وضعتها فقط . أما فيني ، وقد كان أكثر
اعتدالاً في ما يتعلق بالشكل ، فانه لم يكن أقل طموحاً في التصميم .

إن نقد الوحدات باسم المعقول وباسم اللون المحلي ، هو النتيجة الاولى لمفهوم
الدراما التاريخي ، الذي هو مفهوم هوغو ومن سبقوه . والواقع انه لا يمكن
أن تجري وقائع حادثة تاريخية عظيمة في مكان واحد ، ولا في أربع وعشرين
ساعة . ولكن هوغو ، وتلك إحدى ميزاته الاصلية ، توخى ان يصنع دراما
ذات متناول فلسفي ، حيث يعانق نظر الكاتب المسائل الانسانية الكبيرة ،
التاريخية ، والاجتماعية ، والأخلاقية ، وحيث « تشخص » الفكرة بأشخاص عديدين ،
يوضحون المظاهر المختلفة ، بمجموعة من المناسبات « تبرز » غناها وتنوعها ، وكل
هذا يصعب ادراكه اذا احتفظ بالوحدات .

ان هذه اللوحة الواسعة تستوجب المزج بين الأنواع ، لا تحت مظاهر وسائل
كل نوع من الجزالة والمألوف ، بل مع صفاتها النهائية كالسمو والغرابة . وكتب
هوغو آخذاً قاعدة شليف : « الشعر الحقيقي ، الشعر الكامل ، هو في تناغم
الاضداد » . وإذا أهملنا هذا الأساس الفلسفي الذي يعطيه فكتور هوغو لهذه
المطالبة في سبيل حرية الشاعر الكاملة ، وهذا الاتحاد السري بين النفس والجسد ،
الذي أظهره المسيحية ، والذي يبرر ارتباطه الضيق المزج بين سمو والغرابة ،
بقي أن فكتور هوغو يذهب بعيداً جداً أكثر من سابقه في ما يتعلق بالمزج
بين الأنواع . انه يميز بطريقة افضل السبب الحقيقي الذي يستطيع أن « يبرر » هذا

المزج ، بينما يدعو بعد ذلك الى ضرورة تنويع اللهجة ليتنج عن هذا تأثير المتناقضات المفيد للجمال الفني .. وهو تأثير استعمله هو نفسه كثيراً لأن هذه الطريقة توافق الشكل الطبيعي لخياله .

لا يكفي أن نصنع شيئاً حقيقياً على الصعيد التاريخي ، بل يجب أن نصنع شيئاً حقيقياً على الصعيد الانساني . يجب ان يكون ابطال الدراما رجالاً ، لا اولئك الابطال المزيفين الذين لا يدرك المشاهد منهم سوى جانب مميز . يجب ان يكونوا كغيرهم من الناس ، معقدين ، ومتنوعي الطباع ، ممتزجين في صميمهم بالخير والشر . اذن ، كما قال آخرون قبله ، ينبغي ان تكون مادة الدراما من الطباع . ولما كان التنويع في العمل هو الذي يبرز صفة الطباع المقدمة ، فاننا نصل بهذا الى ضرورة المزج بين الأنواع ونقد الوحدات .

ولن تكون الدراما من الناحية الفلسفية نظرة وحسب ، يلقيها الشاعر جزئياً على العالم في ما يتعلق بمناسبات القصة ، بل تكون كذلك إيضاحاً لقضية . واذا كان قد ذم في مقدمة « كرومويل » المأساة ذات المقصد الفلسفي لفولتير فقد توصل بعد ذلك الى اقتراح المثال نفسه تقريباً . فكتب يقول : « ان المسرح هو منبر اجتماعي ومنبر ديني ، وللفن رسالة عالمية ، ورسالة اجتماعية ، ورسالة انسانية ، ... والشاعر مسؤول عن النفوس » .

ومع ذلك ، فيجب ان تبقى الدراما عملاً فنياً ، وفناً درامياً خالصاً ، ولا يريد فينبي هذا « الترتيل » الطبيعي في النوع القنائي ، الذي لا يتوافق مع طباع واهواء مختلف الأشخاص ، بل يريد لها لغة متنوعة ، واسلوباً ، أو بالحري أساليب مختلفة ، لغة واسلوباً تكشفان عن الطباع ، وافضل المعلمين في هذه الناحية هما مولير وشكسبير . هكذا يبرّر فينبي الحرية في حفل الشكل ، هذه الحرية التي طالب بها كتاب الدراما بعد سنة (١٨٣٠) ونجحوا في أن يجعلوا الجمهور يتقبلها . وطلب هوغو بشدة بمكانة الفن في الدراما . وقد ميز

بدقة بين الواقعية وفق الطبيعة والواقعية وفق الفن . فعلى الفن أن يقدم صورة عن الطبيعة تكون بارزة ومركزة وبكلمة واحدة ، مبالغا بها ، ونتيجة اختيار غابته ابراز الميزات ، واستعمال الشعر يسهل هذا التركيز وهذا البروز . أما النثر ، الذي لا شكل له ، والعام (طالما كان النثر الفني يبدو لهم غير منطقي في المسرح) فهو غير جدير بإحداث التأثير المرجو . إن « الشعر هو الشكل النظري للفكرة » ، ونفهم من ذلك ان الشعر يجعل الفكرة تعاني تغييراً ، هو التغيير الفني الذي يجعلها منظورة ومدهشة ، كما تقدم العين صورة عن الطبيعة حيث تتميز الألوان والخطوط . ولكن يجب ان يكون هذا الشعر الدرامي .

« حراً ، صريحاً ، مخلصاً ، جريئاً ، في قول كل شيء دون وجل ، وفي التعبير دون تكلف ... ايجابياً نارة وشمرياً نارة أخرى ، فنياً ، وملهماً في مجموعه ، عميقاً ، مفاجئاً ، واسعاً ، وحقيقياً . يعرف ان يحطم في الوقت المناسب ، وان ينقل التقاطيع ليقنع رعايته الألكسندرانية ، وان يتعد عن التضمن الذي يطيله وعن التقديم والتأخير في الكلام مما يشوش ، وان يبقى اميناً للقافية هذه الملكة الجارية ، هذه النعمة السماوية في شعرنا ، هذه المولدة لبحورنا الشعرية ، التي لا تنضب في تنوع تراكيبها ، والتي لا تقبض في أمرارها اللبقة والانشائية . ينبغي الابتعاد عن الاسهاب ... واستعمال الشعر الفئائي أو الملحمي ، أو الدرامي بحسب الحاجة ... » .

وقد أيتدّ فينبني هذا القول وطلب بدوره أن يؤذن « بإطلاق العنان للشعر الألكسندرايني الى اقصى درجة من الاهمال المعتاد (التلاوة) ثم السمو به الى الفئائي (الغناء) » .

إن نظرية الدراما الرومانسية ، التي عمل على وضعها - كما رأينا - هوغو

وفينيبي بنوع خاص أثارت النقد بعد فشل الدراما «البيروغراف» لهوغو (١٨٤٣) خاصة ، وكان «يونسار» قد قدم في السنة نفسها مسرحيته «لوكرين» التي تسجل عودة الى المأساة الكلاسيكية ، فانتزعت التصفيق ؛ فانبرى مؤلفها الى الدفاع عن المأساة والى نقد الدراما ، واحتج على هذه «الدوغمائية الجديدة» التي قد تجعل من مقدمة كرومويل «فنأ شعرياً» جديداً ، وطالب بالعودة الى الجمال التقليدي ، والى الاسلوب السهل ، المجرد من هذه «الاستعارات المتنوعة» والمكومة بعضها فوق البعض الآخر ، والتشابه السمجة... والتباين المبالغ فيه... أي بما كان فكتور هوغو يوصي به ليكون الأسلوب الجديد في الدراما . وأرادوا العودة الى الوحدة ، وهذا يعني رفض هذه النظرة الواسعة للعالم التي كان يجب أن تكون غرض الدراما . واحتقر اللون المحلي وفضل عليه مائة مرة حقيقة القلب . ولقد كان احتجاج يونسار ضد ممارسة الدراما الرومانسية أكثر مما كان ضد نظرية النوع . وفضلاً عن ذلك ، فقد كانت الدراما الرومانسية ، عندما كان يكتب ، مبنية تحت شكلها الهجومى والمميز .



لم يتوصل الرومانسيون الى بناء جسد مذهب ، في ما يتعلق بالشعر الغنائي ولا في ما يختص بالمسرح . لقد كانت محاولاتهم في هذا المجال ، كمحاولات كل الشباب الذين تلهبهم نار الفيرة ، ويلاهم الفكر الخلاق ، ولكنهم كانوا جهلاء خاصة ، ومحرومين من كل تجريد فكري ، ومن موهبة التحليل التي تسمح وحدها باستخراج المبادئ ووضع القوانين . أما بعض أصحاب العقول التي كانت جديرة بهذا العمل كبنجامين كونستان وغيزو وستاندال ، فانهم لم يعملوا بعملهم الى النهاية ، فقد تخلوا عنه لأسباب متعددة ، قد تكون السياسة أو الخلق الأدبي نفسه .

وإن كان لنا ما نقوله لايجاد عذر للمشرعين الرومانسيين فهو أنهم لم يجدوا

في أي مكان مؤلفات في علم الجمال الأدبي تُقارن بمؤلفات المشرعين الإيطاليين ،
حيث وجد شابلان أساس المبدأ الكلاسيكي . وبدأ لهم « الفن الشعري » لبوالو
القانون الممتاز للفن الكلاسيكي ، وقد رأينا تقصيره في هذا المجال ، وكانوا
يجعلون الأعمال الأدبية لأسلاف بوالو الفرنسيين ، وأرادوا أن يصنعوا جزئياً
مقابل « الفن الشعري » لبوالو فناً آخر شعرياً ، فجاء سطحياً كفن بوالو ،
ومبهماً في مبادئه الكبرى .

الفصل الرابع

النظريات الرومانسية لأنواع النثر

الرواية ، التاريخ ، النقد

لم يكن للرومانسيين ان يستخرجوا نظريات تقليدية تفيد الرواية ، والتاريخ ، والنثر بوجه عام ؛ فقد كان كبار الكتاب في القرن السابع عشر وخصوصاً في القرن الثامن عشر ، اقل خضوعاً للقوانين من الشعراء في هذه الفترة بالذات ، اذ كانوا اكثر جرأة لانهم كانوا اكثر استقلالاً . وكانت مدام دي ستال ترى في بعضهم شعراء حقيقيين وفقاً للمفهوم الذي كوّنته عن الشعر الحقيقي . وكانت شاتوبريان قد خلق في فجر هذا العصر نثراً رومانسياً أغرى بحمالة جميع العقول التي كانت على شيء من الفن ، والتي فاتها ان تميز ان هذا الجمال الجديد في المظهر ، يعود في الواقع ، الى التقليد الكلاسيكي الذي كان الكاتب ما يزال متأثراً به . فما كان من مشرعي التاريخ والرواية إلا ان نظموا الدروس التي يقدمها عملياً في عمله الأدبي .

وفي القرن الثامن عشر ، كان الكتاب الذين أخذوا بعين الاعتبار شروط النوع الخيالي المثالية ، قد أصرّوا على الدور الأخلاقي لهذا النوع ، وعلى خضوعه للطبيعي ، وذلك معاكسة للرواية التاريخية المزيفة والمزوقة في القرن السابع عشر . اما الرومانسيون فقد ارادوا ان تكون الرواية مفيدة بكل ما في الكلمة

من معنى ، وحقيقية حتى في اكثر التفاصيل وضوحاً ، في حين ان اهتمامها كان منصّباً على جمال العواطف القريبة جداً من الواقعية المعاصرة . ويحذر بنا أن نشير الى أربعة اسماء : ستاندال ، هوغو ، فينيي ، جورج ساند ؛ اما بلزاك المفرق في الرومانسية في التنفيذ ، فقد كان واقعياً جداً في التشريع .

إن ستاندال لم يتوسع ابداً في افكاره عن الرواية ، ولا نستطيع ان نلتقط في رسائله ، وفي « التنبيه » في مؤلفه *La Chartreuse de Parme* ، وفي « التمهيد » في مؤلفه *D'Armançe* ، سوى بعض الآراء الشخصية ، هي بنوع خاص ردود فعل ضد اسلوب رومانسي ، فبأخذ عليه أنه يفتش عن النتائج اكثر مما يفتش عن الصورة الحقيقية للواقعية الداخلية . فينيي - بحسب قوله - أن 'يُخصّص المكان كله لهذه ' الحوادث الصغيرة الحقيقية ' التي يخلق مجموعها وحده الإحساس بالواقعية ، وينيي ألا 'يقنع هذه الواقعية أي غموض يسببه اسلوب شخصي جداً ، أو كثير الشغف بالطلاوة والزينة .

ولكن ستاندال كان شاذاً آسذ . أما هوغو ، وكان شاباً في الحادية والعشرين من عمره ، فقد عمل على وضع نظرية للرواية ، مقترحاً بديلاً عن القصة الروائية ، المقطعة اعتباطياً ، وعن القصة الرسائية ، التي يمنع شكلها كل حدة وكل سرعة ، الرواية الدرامية التي تتبع حركة الحياة ، والتي تكلم النظر بالوصف ، والفكر بالطريقة التي ' يستطيع بها الأشخاص ... أن يمثلوا ، بخلافاتهم المتنوعة والمنكاثرة ، جميع أشكال الفكرة الوحيدة في الرواية . ان ما يرسمه هنا مسبقاً هو بالضبط ما حققه ابتداءً من كتابه *Notre - Dame de Paris* ، المليء بهذه ' الخطوط العميقة المفاجئة ، التي هي اكثر غنى بالتأمل من صفحات كاملة ، والتي تفجرها حركة المشهد .

أما بالنسبة لفينيي ، فإن غرض الرواية الوحيد هو الحقيقة . ' إنها اختيار العلامة المميزة لكل ما في الحقيقي المنظور من جمال وعظمة . ' وهي ' مجموعة مثالية لأشكاله الأساسية . ' فهو يهدف اذن الى رواية عميقة المثالية ، معتمدة على

حقيقة الأشياء ، مناقضة للواقعية . « ماذا تجدي الفنون إن لم تكن سوى تكرار وصورة طبق الأصل عن الوجود ؟ » . فعلى الروائي أن يستخلص من الصفات الانسانية ما فيها من قوة ونبيل ، وما عدا ذلك فلا فائدة منه . وعليه ان يجمع الخطوط المتنوعة ، الموزعة عند اناس متنوعين ، ليؤلف منها نموذجاً ، وأن يضعي في سبيل هذه الحقيقة الانسانية ، التي هي فلسفته ، بحقائق الحوادث .

وكانت جورج ساند مثالية مثل فينيي ، ولكنها اتبعت اتجاهها آخر . فالرواية بالنسبة اليها ، يجب ان تكون « عملاً شعرياً بمقدار ما هي عمل تحليلي » . وعلى الروائي أن يجعل العاطفة مثالية وأن يضعها في مناسبات تسمح لها بإعطاء كل ما تستطيعه ، فلا تكون مادة الرواية الانسان الواقعي بل الانسان المثالي ، ولا تكون الرواية هذه الواقعية المحزنة بل الواقعية المثالية ، لأن « الرواية في ايماننا هذه يجب أن تحمل محل ما كان في المصور الساذجة من الأقوال المأثورة والأمثال الأخلاقية » .

وهكذا ، فإن ستاندال كان الوحيد الذي اقترح واقعية داخلية . أما فينيي وجورج ساند ، فهما بطلا المثالية الجسوران . وقد أعطى هوغو وحده بعض الأهمية لبناء الرواية . ولم يفكر واحد من هؤلاء الروائيين حتى بوضع الأسس لنظرية للرواية أو لنوع من انواعها .



وكانت الحال على غير ذلك بالنسبة للتاريخ . فالمؤرخ ، وهو رجل علم أولاً ، وعامل تمهّد تناول الافكار بمقدار تناول الحوادث ، لا يستطيع أن يعمل إلا إذا كانت هنالك طريقة يعتمد عليها . وهو لا يستطيع اختيار الحوادث من الماضي ، وتنظيمها ، وتقويمها ، إلا إذا كانت له أولاً فكرة عامة عن العلم الذي يود أن ينمي ، ولا يستطيع أن يستسلم لمزاجه كالروائي أو الشاعر ، وأن يصفي

للصوت الخفي الذي يقود هذين بلاوعي في طرقات الفن . إن عمله عملٌ واعٍ
وينبغي أن يكون منظماً سلفاً .

إن سيد المؤرخين الرومانسيين دون مازع هو شاتوبريان . وهو يدين لفولتير
بالشيء الكثير بدون شك . ولقد كان لعمله تأثير عليهم ، فيما بعد ، دون أن
يتحققوا من ذلك ؛ لأن شاتوبريان ، وإن لم يعمل عمل مؤرخ صرف ، فإنه قد
تكلم كثيراً عن التاريخ في مؤلفه « دراسات تاريخية » (١٨٣١) ، وطرح
وجهاً نظر جديدة في ما يتعلق بهذا الموضوع . وقد تمكّن ، كشاهد للروائع
التاريخية الأولى في القرن التاسع عشر ، من وضع أفكاره معتمداً على أمثلة دقيقة .
وإن في مقدمة « دراسات تاريخية » ، ملخصاً لأفكاره .

إن التاريخ الحديث هو دائرة معارف ، فلا تفوته مسألة البتة « من علم الفلك
إلى الكيمياء » ، ومن حذاقة المالي إلى مهارة الصناعاتي ، ... فالمؤرخ لا يستطيع
أن يروي حادثة إلا وتلفت انتباهه ألف مسألة تتطلب حلاً لإيضاح هذه الحادثة .
وهذا التاريخ الكامل لا يمكن أن تكون له أمانة التواريخ القديمة التي لم يكن لها
من غرض سوى ترتيب واحد للحوادث ، هو السياسة والحرب ، المرتبطان
ارتباطاً وثيقاً . لقد ميز شاتوبريان آتشدٍ طريقتين : طريقة المؤرخ الراوية الذي
يرغب في تقديم صورة حية ، فيكتفي بسرد الحوادث ، تاركاً لكل قارئ ،
« الحرية في أن يستخلص النتائج من المبادئ » ، وفقاً لتفكيره ، وأن يستخرج
الحقائق العامة من الحقائق الخاصة . وطريقة المؤرخ الفيلسوف الذي يسيطر
على الحوادث ، ولكنه يكتفي بأن يسجل من خلالها سير القدر الذي لا يرحم ؛
إنه التاريخ القدري . ولكنه لم يرض عن أي من هاتين الطريقتين ، حتى ولا
عن الطريقة الثالثة ، طريقة « التاريخ الفلسفي » ، طريقة فولتير ، الذي لم يكن
يجمع الحوادث إلا لإثبات حقيقة قضية . والواقع ، أنه ، إذا كان للتاريخ
الوصفي ميزة التكلم عن « الأزمنة كما هي » ، لأن المؤرخ يعرف أن يحسّم روح
العصر الذي يتكلم عنه ، فإن هذا التاريخ يبقى محروماً « من عنصر أساسي » ،

هو فلسفة التاريخ ، التي هي وحدها تعليمية . إن الخطأ الكبير في التاريخ القدري هو أنه يدل على سير الحوادث القدريّة ، وبصرف النظر عن الأشخاص ، ويعتبر المجتمع « آلة تتحرك على غير هدى بواسطة القوانين الطبيعية الحتمية ... » ، فلا يستطيع المؤرخ ، والحالة هذه ، « أن يفصل الحقيقة الأخلاقية عن الأعمال البشرية » خوفاً من أن يقدم عملاً مشؤوماً وغير أخلاقي سياسياً .

إن شاتوبريان يطالب إذن بتاريخ له خصائص الطرق الثلاث التي يميزها :
فلسفة ، دقة في الرواية ، تمييز حركات الإنسانية العامة .

إن هذا المفهوم الاختياري للتاريخ سيكون تقريباً مفهوم فكتور كوزان . فالمؤرخ - على حد قوله - يجب أن يكون فيلسوفاً يميز المعنى الذي تحويه كل حادثة ، حتى ما كان ظاهراً غير ذي قيمة . وهذا المعنى هو العلاقة الحتمية بين الحادثة ، كما هي ، وبين الفكرة العامة التي هي القانون الذي يخضع له . ومن حوادث إلى حوادث ، ومن قوانين إلى قوانين ، عامة أكثر فأكثر ، يتوصل المؤرخ « إلى الفكرة العامة لعصر ما » هو غايته . وأهم هذه القوانين التاريخية هو قانون علاقة الإنسان بالأرض التي يسكنها ، وبمناخها ، وبالجغرافية بمجموعها ، وبالتالي بالتاريخ الذي هو الممثل فيه أو المحرك . وكذلك فإن كل تجمع بشري ، وكل شعب مستمر ، يخفي في ذاته ميلاً متواصلاً هو ثمرة إضافة الناس الدائمة بعضهم إلى بعض في الزمن ، وتجمعهم في منفسح من الأرض . وهذا الميل الغريزي هو صورة للفكرة التي يمجدها هذا الشعب . فالحرب مثلاً ، في نظر كوزان ، هي الصراع بين فكرتين تتمثل كل منهما في الشعب الذي تحييه . والنصر هو حليف الشعب الذي تتجاوب فكرته تجاوباً أفضل مع الحالة الحاضرة للمدينة ، ويكون هذا النصر ، بالنتيجة ، هو الأقوى . وأخيراً ، فإن الرجال العظام هم أبطال فكرة تخطّطهم ، وهم آلتها . والرجل العظيم يزداد عظمة بمقدار ما يُحسّم فكرة تكون ضرورية لزمته أكثر من غيرها .

إن كوزان يفترض إذاً ، تحت مظهر الحوادث ، نوعاً من عالم أفكار تتجسم

كان الاعتقاد السائد في القرن السابع عشر ، أنه يوجد جمال مطلق ، مستقل عن الزمان والمكان ، يمكن وضع القوانين في شأنه الى غير حد . ولقد أصر النقاد على هذا الواقع ، وهو انه يوجد انواع متعددة للجمال ، تتعارض كثيراً في بعض الاحيان ، بحسب الزمان والمكان . وقالوا ان « الذوق » هو العاطفة الصحيحة الخاصة بهذا الجمال . والذوق ، والذوق وحده ، هو الذي يمكن الكاتب من ان يكتف لجمهوره الفكرة العامة التي يكونها عن الجمال . فعلى الكاتب ان يوازن بين هاتين القوتين ، مثال الجمال العام ، وذوق الجمهور الخاص . والواقع انه نظراً لوضع المجتمع الديني ، الذي من اجله يكتب الكاتب ، ونظراً لحاجة الكاتب للحصول على تصنيف حلقة ضيقة من العارفين ، الخاضعين لذوق العصر ، فإن مفهوم الذوق يتغلب على مثال الجمال ، الذي تجمع الشاعر به عبقريته الطبيعية . ولسوف يقضى على كثير من التجديد وعلى كثير من الجرأة بسبب الذوق . وكان النقاد ، خلال سعيهم للعثور على هذا المثال للجمال ، راغبين حقاً في العثور عليه بشكله العام ، الا ان معظمهم فتشوا عن الأشكال الخاصة بمصرهم .



إن الجمال في فن كان يُعتقد أنه يقوم على التقليد فقط ، كالآدب أو الرسم ، يكون دون شك ، في كمال التقليد . ولكن هذا المفهوم للجمال تصححه ، هنا ، طبيعة الغرض التقليد الخاصة ، التي تنتج عن اختيار يكون قد تضمن مثلاً يمكن ان يكون في ذاته جميلاً أو قبيحاً ، أو أكثر جمالاً أو أقل . وقد فهم مارمونتيل أنه ينبغي النظر الى الفنون التي لا تقلد ابداً لأجل العثور على الجمال في حالته المجردة وقد اختار الهندسة ، لأننا في هذا الفن نحصل على مفهوم الجمال ، بانطباع الوحدة مضافة الى التنوع ، وبالمعادلة والتناظر ، وخصوصاً « بالعظمة والغنى ... ان القوة والغنى هما من الناحية الفنية ينبوعان الأولان للجمال » . ونستطيع أن ندرك الجمال بدون الذكاء ، اي روح التنظيم وروح الموافقة

فالتاريخ - بحسب غيزو - له إذن غرض اسامي، هو المدنية والحكومات التي هي أكثر مظاهر المدنية أهمية. ومن أجل ذلك، ينبغي للمؤرخ أولاً أن يرقع من حوادث صغيرة حسية، إلى حوادث مجردة، ثم يعود في عرضه فيصعد ثانية من هذه إلى تلك.

أما أوغسطينوس تييري، وكان عالماً وفناناً، فقد رفض أن يرى في التاريخ عملاً فلسفياً، وحذر من خداع الطرق التي تسعى إلى وضع قوانين عامة، وإلى تجريد العلاقات بين الحوادث إلى درجة تجعل منها أساساً ضعيفاً لمتافيزيقية كثيرة الجرأة، ويستف الطريقة الجديدة التاريخية (طريقة كوزان، وخصوصاً طريقة ميشليه) «الذي يرى في كل حادثة علامة فكرة»، وفي مجرى الحوادث البشرية تشوشاً عقلياً ابدياً». وإذا كانت العقول النادرة والكبيرة قد قبلت هذه الطريقة، فلا يمكن أن يُوصى بها لجميع المؤرخين. أما ما ينبغي عمله فهو التوسع في تحليل الحوادث غير المعروفة تمام المعرفة، وهذا هو عمل العالم لا عمل الفيلسوف.

ويصر تييري على طريقة المرص أكثر من إصراره على طريقة البحث.

«إن التفقيش عن الحوادث ومناقشتها، دونما هدف سوى الدقة، ليس إلا وجهاً من وجوه المسألة التاريخية بمجموعها. فإذا تم هذا العمل، وجب أن نترجم، وأن نصف، وأن نجد قانون التتابع الذي يربط بين حادثة وأخرى، وأن نعطي الحوادث معناها، وصفتها وأخيراً، يجب ألا نفتقد الحياة في مشهد الأشياء الإنسانية».

وشرح ما أراده في مكان آخر، في مؤلفه «غزو النورماندين لبريطانيا»، فكتب مقترحاً طريقته كنموذج: «كنت أود أن أصنع من الفن والعلم معاً عملاً درامياً بواسطة مواد يقدمها بحث مخلص ودقيق». فكيف الحصول على هذه النتيجة؟ ذلك بأن يختفي المؤرخ وراء الحوادث، فيعرضها دون أن يخصص مكاناً واسماً للسرد المنطقي، واضعاً مكان «التفكير في الأشياء»

«رؤية الأشياء نفسها». إن رواية تُسرد بشكل جيد، هي - على حد قوله - أكثر فائدة من «نظرية دقيقة»، شرط أن تضع الرواية تحت أنظار القارئ، لا الحوادث وحدها، بل «كيفية الوجود وعواطف وافكار الناس»، والفروقات بين الشعوب وبين العصور مع «الوانها المحلية».

وكان ميشليه فنانا بالفطرة، وعلى شيء كثير من الغرابة، غير مكترث بقوانين الفن التقليدية، وقد اصر خصوصا عندما عرض طريقته التاريخية على اعتماد البحث المسبق، وعلى الفلسفة التي يسمح بالانتهاء إليها. لا يمكن ان يكون اساس العمل التاريخي إلا مستنداً شرعياً، غير معروف على الأغلب، مخطوطة، محفوظات من جميع الأنواع، وعلى المؤرخ ألا يكتفي بالنص المطبوع أو الرواية المنقولة.

إن غاية هذه المستندات هي أن تقدم للمؤرخ نظرة شاملة، على قدر الامكان، عن حقيقة الماضي، لأن الحياة التي يجب على المؤرخ أن يقدم لها «البحث»، مؤلفة من نسيج تلتزم فيه مظاهر الواقع المتنوعة، التي تغري العالم بعزلها؛ الحوادث الأخلاقية، والسياسية، والاقتصادية، والعسكرية، والمدنية، والفكرية... وعلى المؤرخ أن يبذل جهده ليظهر العلاقات المتبادلة بنظرة شاملة. وهذا هو الشرط الوحيد الذي يحمل صورة الماضي دقيقة. ولكن لا يكفي أن تقدم جميع حوادث الماضي في تشابكها، بل على المؤرخ كذلك أن ينفخ فيها الحياة من جديد بمطاء استثنائي.

إن هذا الإحياء الفائق الطبيعة لجميع عناصر الماضي الميت لا يكفي كذلك، بل يجب ان تقود المؤرخ فكرة، إن لم أقل طريقة؛ ومهما كانت الفكرة المتبناة (إنها بالنسبة لميشليه فكرة الأمة تتم بعمل بطيء للذات في الذات) يجب ان تكون مبنية على أشد الحقائق وضوحاً، الاجناس، الارض، الطعام، المناسبات الطبيعية والفيزيولوجية، وعلى الافكار، والعبادات، الحركة التدريجية الداخلية لنفس الأمة.

ولكن الفكرة الرئيسية في الطريقة التي ينادي بها ميشليه هي « التاريخ الرمزي » . فلرجال العظام - بحسب قوله - شيء آخر غير قيمتهم كرجال ، مها كانوا عظاماً ، وللحوادث البارزة ، شيء آخر ، غير قيمتها كحوادث ، مها كانت كبيرة . فإن للرجال وللحوادث تمثيلاً رمزياً لعقلية كاملة ، وترتيباً كاملاً للحوادث . وعلى المؤرخ ان يعري ابطال التاريخ العظام والحوادث الاسرة من سحرها الخفي . وعليه ان يكتشف محتوياتها الايدولوجية ويظهرها ، وان يترجم الاسطورة ويحدد الحقيقة التي ترمز اليها .

إن مذهب « تير » كما يعرضه في « التنبيه » في كتابه « تاريخ القنصلية والامبراطورية » يسجل نكوصاً في التعمق القياسي لمفهوم التاريخ الذي لاحظناه ، من شاتوبريان الى ميشليه . ويزعم تير ان المؤرخ الذي يستعمل ذكاه ، قبل كل شيء ، يستطيع ان يكتفي بالتفتيش عن حقيقة الحوادث ، وان يضع لها الرباط المنطقي . فيبعد هكذا عن المادة التاريخية كل ما هو غير مفيد مباشرة ، وكل ما يُربك اللحمة المنطقية ، وكل ما يخلق الجو الاخلاقي او العاطفي حول الحادثة . انه يصنع من التاريخ علماً يتحول في الواقع ، بفعل رغبته في الرؤية بوضوح ، الى شكلي ومجرد .

ان النظريات الرومانسية للنوع التاريخي تشترك في الصفات العامة للنظريات الرومانسية الخاصة ببقية الانواع . وقد شدد على كل ما هو ليس تمريناً للعقل الصافي والملكة المجردة للفكرة . لقد طالبوا باللون المحلي ، واهتموا بالناحية الخارجية في الحوادث ، ولكنهم أخذوا بعين الاعتبار خصوصاً ما هو في الحقيقة مختص بعالم النفوس والقلوب المتحرك المظلم . وانهم اخيراً يضعون في المرتبة الاولى ما كان في الماضي خاصاً بكل عصر ، وما يتعلق بالحياة اليومية . اما في حقل التاريخ ، كما في حقل الشعر والمسرح او الرواية ، فان المشرعين لم يهتموا بتعميق مفهوم الحادثة التاريخية ببذل الجهد في التحليل . والواقع ، فان الطريقة الحقيقية التاريخية ، بوصفها علماً للعودة الى الماضي ، لم تولد الا فيما بعد ، مع

فوستيل دي كولانج ، فترك التاريخ عندئذ التصميم الادبي تركاً نهائياً ، ومخلص من ان نتناوله بالبحث .



كان تغفل المفاهيم الرومانسية في النقد الادبي بطيئاً . ففي الوقت الذي كان فيه الكثيرون من الكتاب قد حمسوا للمثال الجديد ، كان الذين يحكمون عليهم في المجلات والصحف ، والذين يلقون دروساً في الادب ، لا يزالون تحت تأثير بوالوفولتير ، ولم يكن هذا أصغر عائق أمام انتصار المفاهيم الجديدة .

أما لاهارب ، وكانت سلطته عظيمة في نهاية القرن الثامن عشر ، وخصوصاً في السنوات الاولى من القرن التاسع عشر ، والتي امتدت طوال مدة الامبراطورية ، فقد بقي تلميذاً لفولتير ، ولم تؤثر فيه وجهات نظر مدام دي ستال . وان دروسه في الادب ، « والليسيه » التي ظهرت من سنة ١٧٩٩ الى سنة ١٨٠٥ ، ليست سوى تطبيق نظامي للافكار الكلاسيكية .

وخذ الذين يقابلون العبقرية بالفن ، وضد هذا الرأي المخالف للصواب ، القائل إن العبقرى يستطيع ان يستغنى عن قواعد الفن ، فإن لاهارب يثبت انه يوجد فن للكتابة ، لا تستطيع العبقرية ان تتغلب عنه .

أما ما يبرر الابقاء على احترام الاعمال الادبية « المسيخة » ، لأمثال دانته ، وشكسبير ، وملتون ، فهو انه يوجد في هذه المؤلفات « بعض الاقسام الجمية المكتوبة وفقاً للبادئ » . فالقواعد هي إذن ضرورية ، ولكنها شيء آخر غير « عاطفة الجمال ... المحولة الى طريقة » . فضلاً عن ان هذه القواعد يحجبها الذوق الذي يعلم وحده « التصرف بارتياح » .

وقد طبق لاهارب على الاعمال الفنية طريقة ديكارت ، فقسم دراسة العمل الادبي الى مسائل عديدة ودقيقة ، وأعلن ان كلا من هذه المسائل يمكن ان

يشبدل بالبرهان ، فنرى هكذا - بحسب قوله - ان الذوق الذي ما هو الا « عاطفة المناسبات » يبقى العنصر المشترك لكل هذه المسائل ، والمبدأ الشامل الذي يؤمن لها حلاً ، بدون ان يكون « للمبقرية » ، الجوهر السري ، ان تتدخل . فلا تكون المبقرية إذن سوى كمال الذوق ، الذي ما هو الا شعور بالعلاقات الكاملة التي يجب ان توجد بين العناصر المختلفة لمؤلف ، او بين القواعد بشكل عام والموضوع الخاص . ولا يمكن الحكم على مبقرية كاتب الا بعد ان يرى اية درجة بلغها من الكمال ، في اطاعته للقواعد ، التي وضعت اولاً ، لتطبق بعد ذلك على « دراسة النماذج » . هنا يكمن التعريف الاكثر تمييزاً للنقد الدوغمائي .

ان لاهارب يعتقد إذن ان « الفكر الفلسفي » يستطيع ، بدراسة الاعمال الادبية الكبيرة ، « ان يصنع من الفن كلا منظماً ، وأن يخضعه لطريقة » ، ويزرع أقسامه ، ويصنف انواعه ، ويعتمد على خبرة الحوادث ليقيم صحة المبادئ . . ولكنه لا يضع هذا الفن الشعري الجديد الذي يبرر المبدأ . ويمكننا ان نميز فقط بعض الافكار التوجيهية .

ثم « إن الجمال هو هو في جميع المصور » ، لان الطبيعة والعقل لا يتغيران . فكان في ذلك عودة الى بوالو ، تخطيطاً للاب ديبوس وفولتير نفسه ، وذلك بابعاد الفكرة الرئيسية التي ظهرت بعد بوالو ، والتي أسست الجمالية الحديثة لنسبية الجمال . ومع ذلك ، فقد اعترف لاهارب ان عمل النقد لم ينته بتعيينهم المبادئ العامة التي تسمح بالوصول الى الجمال ، ذلك لأن « الجميل له كثيراً من الابعاد الدقيقة والهاربة » ، حتى اننا نستطيع . . . ان نضيف الى المبادئ العامة مجموعة من الملاحظات الجديدة ، تتساوى في الافادة وإحداث السرور ، لتطبيق هذه المبادئ نفسها . . وهذه التطبيقات للتفصيل تستحق لنا دراسة ، هي دائماً اكثر تيقظاً ، للأسياذ الكبار ، كراسين وفولتير .

في الوقت الذي جدد فيه شاتوبريان ومدام دي ستال النقد ، أبقاه لاهارب بقوة في الطريق الكلاسيكي .

أما «جنفينه» فقد كان له الفضل الأكبر ، في مؤلفه «تاريخ الأدب الايطالي» بوضع التاريخ الأدبي مقابل النقد ، حتى انه خصه بمكان من الدرجة الاولى ، اذ رأى فيه نهاية التاريخ السياسي . وبالعكس ، فان التاريخ الادبي لا يمكن ان يعطي ثماراً الا اذا اعتمد على التاريخ بالذات ، وأضاءت له الطريق الحقائق التي اكتشفها التاريخ عن المدنية العامة للشعوب . انها فكرة مخصصة هي من أسس التاريخ الأدبي الحديث ، 'تخضع ، لأول مرة ، دراسة الاعمال الادبية لدراسة الأمم .

واتخذ «فيلمان» الموقف نفسه والمعنى نفسه للنسبية ، وقال : لاشك انه يجب ان يمتلك النقد قبل كل شيء « هذا الحكم الصافي والدقيق المؤلف من المعارف ومن التفكير » الذي تعطيه إياه « دراسة الاقدمين الذين هم الأسياد الحالدون في فن الكتابة » . ولكن النقد يجب ان يعرف « المدارس التي هي أقل صفاء عند بعض الأمم الأجنبية » ليروض ذوقه ويكون أهلاً للاعجاب بما نقّره في بادئ الأمر .

وكان فيلمان اول من أراد ان يشرح العمل الادبي بسيرة الكاتب وبالعصر الذي عاش فيه ، وان يدرس كتاب المرتبة الثانية بمقدار ما يدرس العبقريات من الدرجة الاولى ، لأن اولئك هم غالباً أجدر من هؤلاء بإلقاء الأضواء على الميول العميقة والعامة لعصر او لمدرسة . إن نقده لطريقة لاهارب عمق الحفرة التي تفصل النقد الدوغمائي عن التاريخ الادبي الحديث الذي هو مؤسسه الحقيقي وبيننا نرى «نيسار» في مؤلفه «تاريخ الآداب الفرنسية» ، ١٨٤٤-١٨٤٩ ، الذي نال شهرة واسعة في عصره ، يكتمل لاهارب ويعطي النقد الدوغمائي كل البهائم الذي يمكن ان يضيفه عليه اسلوب كاتب كبير ، فان سانت بوف - بوضوح

أقل من فيلمان - يترك النقد الصافي لنتجه نحو التاريخ .

ان سانت بوف في نهاية مهنته كناقد ، يعارض قبل كل شيء ، طريقة الالمان « الاجمالية » ، ولقد قال وهو يتكلم عن النقد الادبي الفرنسي « ان تحيّل التفصيل بكفينا » ، فهو إذن يرفض البناءات الواسعة الجمالية والفلسفية التي تسعى الى وضع المبادئ ، الاساسية للفن ، او طريقة تنسّق نتائج دراسات التفصيل . انه يرضى بتجزئة حقل النقد ، ويكفيه ان يُبرز هذا الحقل جقاتق خاصة . ومع ذلك ، ففي سنة ١٨٣٤ ، في عصر التصاميم ذات الأظهر الواسعة ، كان عليه ان يعمل « في عالم الفكر وفي عالم المجتمع ما عمله العلماء للطبيعة المادية ، عندما كانوا يكدّسون الحوادث ليضعوا القوانين . ولقد كان أقل طموحاً وأكثر بعداً عن طرق علم الطبيعات وأكثر قريباً من طرق التاريخ ، فواجه في مؤلفه *Port Royal* ١٨٤٠ هذه « العائلات الحقيقية والطبيعية » للأفكار ، بتصنيفه الكتاب بحسب خطوطهم العامة الاساسية .

والواقع ، ان مجموع عمله الادبي وأفكاره الموجهة تبقى مستقلة كل الاستقلال عن نظرياته . وهو يعتقد ان الموهبة الاولى والضرورية للناقد هي ان يشعر على الفور ، وبدون أي اعتبار للقوانين النظرية ، بجمال وقيمة العمل الادبي . وهذا لا يعني انه ينكر ان الجمال يخضع لقوانين دقيقة ، بل يفترض ان الناقد يكون قد تمثّل هذه القوانين فيكتشف مباشرة تطبيقها بدون ان يكون بحاجة الى ان يقيس العمل الادبي على قانون للجمال . ان سانت بوف ، بالنسبة لهذه النقطة ، هو الوريث المباشر لشاتوبريان . على النقد ان يعكس حماسة الناقد ، هذه الحماسة التي لا يحس بها الا اذا ترك نفسه تنساق وراء انطباعه الاول . انها طريقة رومانسية على درجة عظمى من الكمال ، مبنية على العاطفة التي تحكم بالادراك الكامل ، لا بالتحليل .

وفضلاً عن الحكم ، يجب على الناقد ان يفهم ، وهذا يعني هنا ، ان يخضع للعمل الادبي ، وان يتبع جميع دوراته ، وان يصف صفاته الخاصة كما يصف

منظراً طبيعياً. ان هذا المفهوم لا يتوقف عن الاتساع مع العمر والخبرة، فيصبح الفكر المروّض والمصفى أهلاً للتغلغل في اعمال كانت مغلفة في وجهه من قبل ؛ فيحب ، او يتذوق على الأقل ، وعلى كل حال يتفهم أكثر فأكثر اشكالا للجمال ، بمقدار ما يبتعد عن « حرارة الطرق الاولى » .

ولكن فهم العمل الادبي ليس ممكناً الا بفهم الانسان الذي أنتجه . فالسيرة هي أساس النقد . وما من فنان كبير الا وهو خاضع لهذه الشروط المادية التي لا يستطيع احد ان ينجو منها . ويجب بنوع خاص الاحاطة بالكاتب في هذه الفترة الاساسية من حياته « حيث يضع أولى روائعه الادبية » . هنا ، في حياته الفكرية ، توجد النقطة التي يتوقف عليها مستقبله بأجمعه ، والتي ستكون المفتاح لفنه برّمته . ومن جهة ثانية ، وحول هذه « الصفة المميزة » ، التي تذهل لأول وهلة ، يجب تمييز الصفات الاخرى التي تؤلف الانسان الذي ندرسه ، والتي وحدها تشرحه في حقيقته الكاملة . وبحركة معاكسة ، يجب إلقاء الضوء على الكاتب ، لا من الداخل فقط ، بل من الخارج ايضاً ، بالتاريخ الذي عاشه وقاسى نتائجه . واخيراً ، فان سانت بوف يأخذ هنا فكرة فيلمان في انه يجب إكمال دراسة الرجال العظام بدراسة من هم أقل موهبة منهم ، وعلى هذا الاساس وحده نستطيع ان نضع هذه « الخريطة الجغرافية » للأدب ، التي هي احدى غايات النقد ، شرط ألا نهمل السهول لصالح القمم وحدها .

ان الجديد العظيم في الطريقة التي اقترحها سانت بوف للنقد يقوم على المكانة التي ينسبها للانسان في دراسة العمل الأدبي . ان النقد يبتعد عن علم الجمال ليقترّب من علم النفس ومن فن السيرة ، انه يبتعد عن العام ليهتم بالخاص . انها حركة مشتركة بين اكثر العقول في الطور الرومانسي ، وميل اساسي للمذاهب الادبية في هذا العصر .

القسم الرابع

الواقعية ، الرمزية ، السريالية

١٨٥٠ - ١٩٣٠

بعد سنة ١٨٥٠ ، وبعد انتصار الرومانسية ، تكاثرت المذاهب الأدبية . ولكن في هذه الغابات التي تُقطع أشجارها حيناً ، والعصية حيناً آخر - فيما يتعلق بالشعر مثلاً ، بين سنة ١٨٨٠ و ١٨٩٠ - فإن طريقين كبيرتين تسمحان لنا برؤية خطوطها الأولية خلال ضباب النظريات وكومة الأوراق الميتة . ان إحداها تسير نحو الحقيقي ، في الحياة الحاضرة ، او في التاريخ ، في المادة او في العالم الاخلاقي . والاخرى تتجه نحو المثالية ، فتسمو بالواقعي ولا تجتازة ، او انها لا تسير بجانبه الا كعالم للمظاهر والدلائل . ان هذين الميلىن ، المتناقضين بوضوح في المذاهب ، هما أقل تناقضاً في الاعمال الادبية . لقد كان مالارميه و « مانيه » صديقين ، وكان الاول معجباً بالثاني . ولكن ، اذا بقينا في حقل النظريات ، نرى ان العقول كانت تتردد في بعض الأحيان ، ولكنها كانت تتوجه دائماً نحو واحد من قطبي الجاذبية هذين : الواقعية والمثالية . ومع ذلك ، فقد أطلقنا على هذا القسم الرابع اسم الواقعية والرمزية ، لأن الشكل الأكثر شهرة الذي اتخذته الميل المثالي هو بالضبط الرمزية ، التي سيختلط بها في نظر النقاد والجمهور .

الفصل الأول

نظريات الواقعية والطبيعية

كانت الرومانسية تحمل في ذاتها بذور الواقعية. وكانت النظريات الرومانسية توصي بإدخال المحسوس في الفن ، بالنسبة لجميع الأنواع ، في الشعر كما في النثر ؛ فما كان للشعر الغنائي أن يخشى التلويح إلى أشياء مألوفة ، حتى ولا تسميتها بأسمائها ، ولا عرض مناسبات واقعية. وكان على المسرح أن يقدم الحياة الحقيقية لا صورتها الشكلية . أما التاريخ فإنه اذ يصف الحياة المادية في المصور الغابرة ينتقدها بإدخال تاريخ حياة الكاتب وشروطها المادية لشرح عمله الأدبي . واما الرواية ، وخصوصاً اذا كانت حوادثها تجري في ماضٍ تاريخي ، واذا كانت تكثر من الإشارة إلى العادات والحياة المادية للعصر المقصود ، فانها تدعو الكتاب إلى وضع عمل واقعي . ومع ذلك ، فإن جورج ساند تشير تكراراً إلى ما يجعلها تناقض بلزاًك بالنسبة لهذه النقطة ، فهي رومانسية ، ذات مثالية واضحة ، وهي مع إعجابها بفن خصمها الكبير ، تصر على وجود فرق بين طريقتها وطريقته . وكان بلزاًك في الواقع ، هو الرائد الأول للواقعية ، ولكنه لم يكن مشرعاً لها . ومع ذلك ، فبمقدار ما كان يتكون عمله الأدبي ، كان هو يتفهم أكثر فأكثر طبيعة الواقعية الخاصة ، وما كان من تناقض بين هذا المظهر الجديد للفن وبين الرومانسية التي كانت في أوج تفتحها .

وعلى الرغم من أن الذوق في التفصيل المحسوس كان إحدى صفات المدرسة

الرومانسية ، فان تطبيق هذا الذوق ، على العالم المعاصر ، لم يكن من برنامج هذه المدرسة . ولكن بلزك لاحظ في سنة ١٨٣٠ ان جميع الترتيبات الممكنة تبدو مستهلكة وجميع الاوضاع مستنزفة ، في النوع الخيالي . فكيف نجد هذا النوع ؟ اننا نستطيع ذلك بالتفاصيل : « ان الكاتب يعتقد اعتقاداً جازماً ان التفاصيل وحدها ستؤلف ابتداء من الآن قيمة اعمال ادبية تدعى اصطلاحاً روايات . وهذه التفاصيل تؤخذ من الحقيقة المعاصرة ، لا من التاريخ ، ولا من الخيال اللذين ليسا سوى اطار للعمل الادبي . انها غريبة عن الكاتب ، يقدمها له العالم الخارجي مبشرة في الزمان والمكان . ولا يعمل الروائي عملاً شخصياً الا بتنظيمها واعدادها بحسب التصميم الادبي ، ويجمعها بالنسبة لحادثة ، أو في شخص حيث يكشف الهوى الذي يبرر وجودها في الرواية . ان هذا الترتيب الموفق للتفاصيل هو ما يعطي « هذه الدراما الكاملة » التي يجب ان تؤلف الرواية الحقيقية . ولكن ، اين نجد هذه التفاصيل الحقيقية ؟ اننا لا نجد لها في العالم ، ولا في المجتمع الراقي ، حيث معا التهذيب وحياة المجتمع خطوطها البارزة ، بل نجد في « المستشفى او في دراسات رجال القانون ، » حيث يوجد مجتمعاً « كل ما هو مضحك وكل ما هو مفرح في عصرنا » . ان الطبيب هو النجى « للافراط الذي تقود اليه الاهواء كما ان رجال القانون هم الشهود لما ينتجها تضارب المصالح » ، لان الاهواء والمصالح ، بالنسبة لبلزك ، هما قطبا الحياة الأخلاقية للبشرية . وهذا التفتيش عن التفصيل الحقيقي ، لا يكون اذن ممكناً الا اذا كانت للروائي موهبة الحدس لاموهبة الخيال من اجل « التفلغل في النفوس دون احوال الاجساد » ، وللقبض مباشرة على التفصيل الخارجي للانطلاق « الى ما وراءه » ومن اجل التفلغل الى حياة الشخص الذي التقينا به ، ولو للحظة ، في الشارع ، وكان بلزك يمتلك هذه الموهبة - كما يقول لنا - بشكل عجيب . وهكذا ، فان الرواية اذ تصور الواقعي المحسوس ، تبعد عن اثنين من عيوب الرواية الرومانسية ، وهما عيبان صارامند سنة ١٨٣١ يصدمان القارىء : الافراط في « السويداء الحاملة » وفقاً لموضة ١٨٢٠ والافراط المموء وفقاً لموضة

١٨٣٠ . ان الرواية الواقعية هي عودة الى ادب جدودنا « الصريح » ، وهي التي ترجع بأدبنا الى طريقه التقليدية . فعلى الروائي ان يصف المجتمع الفرنسي كما هو ، بفكر موضوعي وكامل على قدر الامكان ، بدون ان يحاول جعله مثالياً ، مهما كانت احتجاجات الجمهور الذي يخيفه ان يرى نفسه مرسوماً كما هو في الحقيقة .

ومع ذلك ، فمن هذا التصوير الواسع للمجتمع المعاصر تخرج بعض القوانين . فيجب على الروائي الا يكون رساماً فقط ، بل ان يكون الى ذلك عالماً ، وفيلسوفاً ، والفلسفة التي ينبغي ان تقود الروائي في عمله هي ، بحسب بلزاك ، ما يلي :

ليس للحيوان النموذج واحد . وهذا النموذج يكتسب طباعاً مختلفة ، بحسب البيئة التي يعيش فيها ، وهذه هي فكرة جوفروا سان-هيلير ، وقد اعلن بلزاك انه تلميذه وعلى هذا فالانسان نتاج المجتمع ، وان المجتمع هو الذي يفرق به الاجناس البشرية ، ويسبب الاختلاف بين الطباع ، كما ان المناخ والظروف المادية المختلفة هي التي تفرق بين انواع الحيوانات . ولكن الاشخاص الذين يؤلفون كل نوع من الانواع الانسانية مختلفون جداً بعضهم عن بعض ، وذلك تبعاً لعنصر جديد ، هو الذكاء ، الذي يربك العمل الاجتماعي ، فضلاً عن ان كل شخص يستطيع ، خلال حياته ، ان يغير مرقبته الاجتماعية تمام التغيير ، فيأخذ هكذا طباعاً جديدة كل الجدة . وبالمقابل ، فان الانسان ، بنوع من غريزته الخاصة ، يبدل وضع حياته الداخلية في مظهرها الخارجي (الثياب ، المسكن ، الشكل ، الكلام) ، فيجد الرسام هكذا خلال بحثه في النفس الانسانية معونة تقدمها له المستندات الخارجية ، التي تهيئها ملاحظته (والتي تشرح او تكشف له عن حياة الشخص الداخلية .

ان غاية الرواية هذه ، كما يراها بلزاك ، هي قريبة جداً من غاية التاريخ كما يراها فولتير ، وكما حققها ميشليه . ان بلزاك يود ان يصنع « تاريخ

العادات ، في عصره . وهو مثل استاذة والتر سكوت ، وقد كان له نموذجاً في نقاط عديدة ، فانه يود ان يرتفع بالرواية الى قيمة التاريخ الفلسفية ، باعطاء الصورة الكاملة لمدينة ما . ولكنه بدلاً من ان يسلك مسلك الايكوسي الشهير ، بنظرات مجزأة ، وبروايات معزولة بعضها عن بعض ، فانه يعتبر ان صورة العصر الذي يود ان يستحضرها لا تكون حقيقية الا اذا كانت الروايات التي تؤلف عناصر هذا الوصف مرتبطة بعضها ببعض بعودة الاشخاص انفسهم في مختلف الحكايات .

وعلى الجملة ، فان الروائي ، وهو بعيد عن ان يكون خيالياً يسمى الى إعادة تركيب الواقعية ، لا ينبغي ان يكون الا اميناً للسر ، لهذا « المؤرخ » الذي هو المجتمع نفسه .

« إنني اذ اضع بياناً بالردائل والفضائل ، وأجمع حوادث الاهواء الهامة ، وأصف الطباع ، واختار الحوادث الهامة في المجتمع ، وأركتب نماذج يجمع تقاطيع عدة طباع متناقضة ، قد استطيع كتابة التاريخ الذي نسبه كثيرون من المؤرخين ، تاريخ الطباع » .

اذا كان عمل الروائي يشبه بعمل أمين سر المؤرخ ، فيجب ان يكون كذلك عمل فنان وفيلسوف يفتش عن العلاقات بين الاسباب والنتائج ، « المبادئ الطبيعية » ، سبب « حركة » المجتمع ، ويجب الا يحرد آراءه السياسة او الاجتماعية ، التي هي علامة عظمته .

ما هي الحياة؟ ينبغي لكل روائي جدير بهذا الاسم ان يكون اهلاً للإجابة عن هذا السؤال . وجوابه هو التبرير لطريقته الروائية . ان الحياة بالنسبة لبزك هي « مجموعة من الظروف الصغيرة » ، على الروائي أن يضخمها حتى تبلغ حجم « كرات مثالية » . وينبغي ان يختار من بين هذه الظروف العديدة ما كان بنتائجه ، ان لم يكن بأهميته المطلقة ، جديراً بتكوين عناصر هذه « الدراما » التي هي ، بالفعل ، كل رواية . وعليه كذلك ان يضخم الشخص

حتى مستوى الرمز - مثل سيزار بيروتو ، الذي هو في ذاته ، مخلوق عديم الذكاء والأهلية . انت بلزك يميز « الحقيقي في الطبيعة » من « الحقيقي الادبي » . فالاول هو غالباً شرس فقط ، لا يمكن ان يدخل في عمل فني ، دون ان يصدم بقوة ذوق القارئ ، او يبدو له غير معقول . فعلى الكاتب اذن ان يؤلف مع الحقيقي ، وان يستعير من نماذج مختلفة ، وان يشيد بناء جديداً يحمل طابع عبقريته كفنان .

واخيراً ، فان امثلة اخلاقية كبرى تخرج من العمل الادبي الخيالي . وهذه الامثلة لا تكون بشكل مباشر ، فالروائي لن يصف الخير الا نادراً ولكنه سيصف الشر في غالب الاحيان ، طالما كانت الاهواء شراً في ذاتها . ولكن وصف الرذيلة هذا يجب ان يصححه على الاقل وصف الفضيلة ، ومن هذه النتيجة الدائمة للتناقض تخرج الامثلة .

ويجب ان يكون الروائي ، رساماً ، ومؤرخاً ، وفيلسوفاً ، وفناناً ، واخلاقياً في الوقت نفسه . وهذا يعني الى اية درجة يرتفع فنه ، والى اي مستوى يبلغ هذا النوع في مجموع الانواع الادبية . ولم يخطر لبزك مرة ان يخبرنا عن المبادئ التي يوصي بها بشأن تفصيل التنفيذ ووسائل الروائي التقنية . ولكن ابحاثاً حديثة اظهرت لنا اية اهمية كانت للتفتيش التقني البعث في عمله الادبي ، وهذا ما يجب علينا ان نتركه جانباً .



لم تجد الواقعية اسماً ومذهباً الا مع شانفلوري الذي تصود كتاباته الاولى الى سنة ١٨٤٣ . ان شانفلوري يأخذ على اتباع « فورييه خيالهم الزمري والصبياني ، واخطاء الذوق التي يقودهم اليها حدسهم ، وميلهم الى تحويل الرواية منبراً للخطابة ، وهو يعيب عليهم محارلاتهم الادبية الشعبية - ولنقل شعبيين - وكان يبدو له غامضاً ان يصبح رجل الشعب مؤلفاً . وهو يحتاج احتجاجاً مماثلاً على روايات اوجين سو (الكسندر ديماس) ونجاحها السهل ، وعلى خيال الكتاب الذي اطلق له العنان ، ولا مبالاتهم بالحوادث الحقيقية . فالرواية

المتسلسلة تخالف الفن مخالفة قامة . ولا تعجبه كذلك الروايات الشعرية ، على طريقة جورج ساند ، بأسلوبها الفئائي الاشعث ، وأهوائها الكثيرة القوة ، وأسلوبها الاصطناعي . ولكنه لم يعامل بطريقة أفضل مدرسة « الحسن السليم » وبنسار الناطق باسمها ، وخضم الرومانسيين « مع عدم شاعريتهم » وما ينقصهم من خيال وذوق ، وضيق أخلاقيتهم ، وثقافة أسلوبهم .

ان شان فلوري يرفض اذن جميع الأشكال المعاصرة للأدب الخيالي ، ما هذا روايات بلزاك . وفي سنة ١٨٥٢ وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية . فعلى الروائي ، قبل كل شيء ، ان يدرس مظهر الأشخاص ، ويسألهم ويمحّص أجوبتهم ، ويدرس مساكنهم ، ويستجوب الجيران ، ثم يدون حجبهم ، واضعاً حداً لتدخل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة . فيكون المثال الأعلى نوعاً من اختزال مقاصد الاشخاص ، وسلسلة من الصور لمظاهرهم المتنوعة . ان الملاحظة الدقيقة هي عمل الروائيين الاساسي . فلقد زال الهوى والوهم . ان الواقعية تهدف إلى أن تصبح التعبير عن التفاهة اليومية ، وهي لا تحاول ان تترك القارئ في متاهة . انهم النقاد الذين جعلوا بطاقة الواقعية شعبية ، لاستعمالهم إياها بتواتر بمعنى محقّر ، وقد استعملت بهذا المعنى اول ما استعملت في وصف رسوم كوربيه . ولقد رسموا طريق الروائي بالمقايضة الدائمة بين شان فلوري وكوربيه ، وبين الوهميين خلفاء الرومانسيين بعد سنة ١٨٤٨ ، ومدرسة « الحسن السليم » . وقد رغب شان فلوري مع بودلير في تأسيس صحيفة جديدة « *Le Hibou Philosophe* » تكون صوت الواقعية الصافية .

« توجد ذرية من الكتاب الشباب أعلنوا العصيان . انهم يتفجرون حياة وغضباً ، وعندهم شيء يودون تجربته . انهم يفلشون عن هندسة جديدة متينة وبسيطة ، تهزأ بما شاده عصر النهضة ، وبالبنائات الفوطية ، انهم يحملون الممول بانتظار الفرصة التي تسمح لهم باستعمال المسيحة . انهم غلاظ في بعض الأحيان كالبنائين ، ولكنهم مجبرون على ذلك . وسيخرج شيء من تجاربهم » .

ولم يضع شأن فلوري مذهب هذا الميل الادبي الجديد الا في سنة ١٨٥٧ في المؤلف الذي يحمل هذا العنوان : « الواقعية » . ان هذه المجموعة تحوي النصوص التي كُتبت من سنة ١٨٥٣ الى سنة ١٨٥٧ . ونمأ لا شك فيه ان المؤلف لا يرضى حتى بلفظة « الواقعية » الابتقييد شديد . كيف نسمي مدرسة جديدة « بالواقعية » طالما كان في جميع عصور أدبنا كثير أو قليل من الواقعية ؟ ومع ذلك فإذا كانت الكلاسيكية قد زالت مع مآسيها الشعرية ، وإذا كانت الرومانسية قد انطفأت في البهتان وفي الفراغ ، وإذا كان الومميون قد خدعوا بالوم والهديان ، فإن مدرسة جديدة يجب أن تحمل محلهم ، وتكون جديرة بعمر الانسانية الناضج ، وأن تضع في الدرجة الأولى النثر والرواية ، اللذين سيكونان شكلي الادب في المستقبل .

ومن جهة أخرى ، فلن يكون هذا النوع الجديد أكثر حرية من الانواع السابقة ، إذ أن دراسة العادات المعاصرة بعناية تفرض عليه طاعة قد تكون أكثر قسوة من نظم الشعر ، أو قوانين الأنواع التقليدية . ان الجمهور الحديث ظمآن الى الحقيقة ، وستكون للروائي مادة واحدة هي « انسان اليوم في المدنية الحديثة » ، وعندئذ يكون امام الكاتب طريقتان : أن يصف نفسه ، أي أن يصف تأثير البيئة الخارجية على حياته الداخلية ، أو أن يصف المجتمع وتأثيراته المتبادلة المتكاثرة كما فعل بلزاك لمجتمع (١٨١٥ - ١٨٣٥) ، ولكن بدرس جيل ١٨٦٠ . ولكي يبلغ الروائي هذه الغاية عليه أن يتجرد من كل محاباة ، وأن يكون لاشخصياً على قدر الامكان ، وعليه ألا يحاول اثبات شيء . وهكذا نرى الفارق بين واقعية سنة (١٦٨٠) وواقعية بلزاك .

« ان المثال الأعلى للروائي اللاشخصي هو أن يكون متقلباً بسيطاً ، متغيراً متلوناً ، ضحية وجلاداً معاً ، قاضياً ومتسهماً ، يعرف كيف يتخذ دور الكاهن والقاضي ، وسيف الجندي ، ومحراث الفلاح ، وسداجة الشعب ، وحمالة البورجوازي الصغير . »

ولكي يكون الروائي حقيقياً ، عليه أحياناً ألا يكتب شيئاً من عندياته ، وأن يكون شجاعاً دائماً ، وأن يحتقر اتهامات جمهور خجول أو شديد المحافظة على العفة ، وعليه ان ينصرف الى تحقيقات طويلة ودقيقة ليحصل على حجج جديدة من اكثر الهيئات تنوعاً ، ومن اكثر الأعمال الأدبية ندرة وأكثرها جفافاً ، وأن يقود تحقيقاته بنزاهة مفرطة في الوسوسة . وينبغي وضع الحوادث أو الخطوط المستقيمة في عمل أدبي ، ناسين كل تقليد أدبي ، وغير مفكرين الا باظهار قيمة الحقيقة ، في اكثر الأساليب « شفافية » .

ان الواقعية النظرية لم تطبق أبداً ، في الواقع ، الا على الحقيقة المبتذلة ، والا على العقلية الشعبية ، ولم يكن هذا فقط لأن ذوق شان فلوري وأصدقائه كان يحملهم على الملاحظة في هذا الحقل اكثر من الملاحظة في حقل المجتمع الراقي ، بل كذلك لأن نظرية الواقعية تطبق بطريقة افضل على مرتبة اكثر قرباً من الطبيعة ومن الحقيقة الانسانية العميقة والبسيطة ، اكثر مما تطبق على مرتبة اكثر تطوراً وأقل اخلاصاً . وأخيراً ، من الأفضل ان يتوجه الروائي الى الشعب ، لأن الشعب الحرر من كل حكم مسبق ، يستطيع ان يحسن تذوق الواقعية اكثر من الدنيويين المتشربين بالتقاليد الاجتماعية ، والنقاد الذين تغذوا بالتقاليد الأدبية .



ان فلوبيير لم يعرض افكاره بطريقة دوغمائية اكثر مما فعل بلزاك . ومع ذلك ، فلم يكن أي كاتب اكثر منه تفكيراً بشروط الخلق الخيالي . فرسالته الكثيرة هي ملأى بالملاحظات ، نارة عن شروط عمله الخاص في الخلق ، وفي التنظيم والانشاء ونترك هذه الناحية جانباً ، لأنها خاصة فقط بإلقاء الضوء على عمله الشخصي - ونارة عن الشروط العامة لفن الروائي . إن مفهومها العام يجعلها تدخل في إطار هذا العمل .

لقد رفض فلوبيير كرد فعل ضد واحد من الميول الأدبية كلها بعد سنة

١٨٥٠ ، ان تكون الرواية متضمنة اخلاقية واضحة ، وان تمجد قضية سياسية او اجتماعية ، او دينية . فالرواية بوصفها نوعاً ادبياً ، تخص الفن ، كالرسم والموسيقى ، او الشعر كما فهمه بودلير والبرناسيون . فوجب ان تكون صفة التعبير - وفقاً لهذه النظرة - هي الهم الاول للروائي .

« يؤخذ على الذين يكتبون بأسلوب جيد انهم يهملون الفكرة ، والغاية الاخلاقية ، كأن غاية الطبيب ليست الشفاء ، وغاية الرسام ليست الرسم ، وغاية البلبل ليست الغناء ، وكأن غاية الفن ليست الجمال قبل كل شيء ... » .

ان الروائي الذي يضع الرواية في خدمة قضية ما ، لا يخون واجبه كفنان وحسب ، بل انه يسف بالفن ، ويجعله مبتذلاً ، ويجعل منه - شاء أم أبى - وسيلة بدلا من ان يكون غاية ، ووسيلة مفيدة للوصول الى غاية هي غالباً نفعية .

« ان المماحكة والرغبة في الثروة ، وفي الخطابة ، وفي المرافعة ، قدس في كل مكان ، فتصبح ربة الشعر واسطة ظهور لآلاف شهوة ... يا للاولب المسكين ! ... انهم جديرون بأن يصنعوا من قمتك مغرساً للبطاطا ... » .

« على الفن الا يكون منبراً لاي عقيدة خشية ان تنحط قيمته » .

هل يعني هذا ان الرواية يجب ان تتجاهل كل مثالية اخلاقية؟ ليس ذلك هو المقصود ، لان الكاتب اذا ما بلغ الكمال الفني ، بلغ بهذا نفسه الجمال الاخلاقي ، وكان هكذا نافعا وفعالا .

« إن (الفن) ، كالطبيعة ، يكون اذن اخلاقياً ، بارتفاعه الضمني ، والنافع ، وبالسمو . ان المثالية كالشمس ، تجذب اليها جميع ادرات الأرض » .

وفضلاً عن ذلك ، فإن جمال الفكرة لا ينفصل عن جمال الشكل . نجد هنا فكرة عبّر عنها بوفون بوضوح لأول مرة . وما يقسم عادة تحت اسم « شكل » و « اساس » لا يؤلف الا كلاً فريداً ، فليس « الشكل » و « الاساس » فيه سوى مظهرين مختلفين ، وصفتين من جوهر واحد .

« لماذا تقول عني بلا انقطاع بأني احب السطوع الخادع ، والساطع المتقلب الالوان ، والمزين اللامع ؟ شاعر الشكل ! هذه هي الكلمة الكبيرة التي يلقيها التغميون في وجه الفنانين الحقيقيين . اما بالنسبة الي ، فإنهم ما داموا لا يفرقون بين الشكل والاساس ، في جملة ما ، فاني اقول : ان هاتين الكلمتين لا معنى لهما .. لا توجد افكار جميلة بدون شكل جميل والعكس بالعكس » .

ان الروائي هو اذن ، بالنسبة لفلوبير ، فنان قبل كل شيء ، غايته انتاج عمل فني كامل . ولكن الكاتب لن يبلغ هذا الكمال الا اذا ابعد افكاره ، ان كان له من افكار ، الى اعتبارات اخرى ، في ما يختص بالمسائل المتنوعة التي يمكن ان تستهويه ، وعليه ان يبعد ايضاً انفعالات قلبه ، وتأثيراته الشخصية ؛ ان الروائي يصنع عملاً لا شخصياً بالنسبة لهذه النقطة ، ويبقى « عديم الاحساس » امام موضوع وصفه . لا شيء اكثر اختلافاً من الشاعر الغنائي ، بالنسبة لهذا الاعتبار ، الا الروائي .

« عليك ان تشفق من عادة التغمي بالانفعالات الذاتية ، التي انت نجحت مرة ، ففي صرخة . واذا اخذنا بيرون مثلاً ، وهو على جانب عظيم من الغنائية ، نرى ان شكسبير يسحقه ويتركه جانباً بلا شخصيته التي تفوق قدرة البشر . فعلى الفنان ان يتدبر امره بشكل يجعل الاجيال الآتية تعتقد بأنه لم يعيش » .

اما الذين يعرضون انفعالاتهم في اعمالهم الأدبية فهم غير جديرين بلقب الفنانين الحقيقيين ، وهم محتقرون في نظر فلوبيير .

« ان الذين يمدحونك عن حبهم الماضي ، وعن قبور آبائهم وأمهاتهم ، وعن ذكرياتهم المقدسة ، وكل الذين يقبلون الايقونات ، ويكون للقمر ، ويندوبون حناناً لدى رؤيتهم الاطفال ، وينغمس عليهم في المسرح ، ويتخذون امام البحر شكل التأمل ، ان هؤلاء جميعاً هم من المعجينة نفسها . غشاشون اغشاشون ! ومهرجون يقفزون (قفزة اللوح) على قلوبهم ليصلوا الى شيء ما . »

ان المهجوم يستهدف الجهة الشخصية والحمية في الرومانسية . والواقع ، ان الفن بالنسبة لفلوبير ، قريب من العلم ، وان عدم إحساس العالم امام الطبيعة التي يدرسها ، يبدو له نموذجاً لموقف الروائي من الانسانية التي يصفها . ولكي يكون وصف الروائي دقيقاً وحقيقياً ، ينبغي له ان يكون عادلاً ، وان يكون له حيال اشخاصه مجرد القاضي حيال الخصمين المتنازعين .

« ألم يحن الوقت بعد لادخال العدالة في الفن ؟ فيبلغ التجرد في الوصف جلالة القانون ، ودقة العلم ! »

وكما ان على القاضي ان يبقى بعيداً عن المنافع التي يفصل فيها ، كذلك على الروائي ان يتجرد عن الحياة التي يصفها . ومهما كانت الحياة هي غرض الروائي او على الاصح ، لان الحياة هي غرضه ، فعليه ان يحذر من الوقوع في تشابك الحياة الاجتماعية . وهو ، ببقائه جانبا ، وبانعزاله نسبياً ، يستطيع ان يصف - بأكبر قسط من العدل - الواقعية الخارجية ، لانها كما كتب في ١٥ كانون الاول سنة ١٨٥٠ : « اذا ما مزجت بالحياة ظهرت بشكل سيء . »

فعلى الروائي اذن ، وهو الفنان بالمثالية التي يهدف اليها ، ان يحتفظ بطمأنينة القاضي او العالم . وهذا الموقف وحده يسمح له بإعطاء اشخاصه الطابع العام لنموذج معين . والواقع ان ما يستهويننا في رواية ما ، ليس ما في الشخص من خاص حتى ولا ما فيه من قفرد ، بل هو الانسان بما فيه من عام ، الانسان بمقدار ما هو الصورة لمجموعة انسانية وليل واسع او قليل الانتشار .

« لم يكن الوصف لما هو شاذ ... ! ان اول قادم يستهوي اكثر من السيد غوستاف فلوبير ، لانه عام اكثر منه ، فهو بالنتيجة نموذجي اكثر ، .

والالهام هو احد العوائق الاسيائية امام هذه الطمانينة ، فلا يترك فلوبير ، سخرية الا وبوجهها لهذه الحالة ، المتقلبة ، لهذه القوة العجيبة التي تستولي فجأة على الفنان ، وتجعله يفقد مؤقتا مراقبة ذاته .

« يجب الحذر من كل ما يشبه الالهام ، الذي ليس الا إثارة اصطناعية أحدثت اراديا ، ولم تحصل من تلقاء ذاتها ، فضلا عن اننا لا نعيش في الالهام ، ان بيغاز^(١) يمشي غالبا اكثر مما يعدو ، فالعبرة كلها هي في ان نعرف كيف نجعله يتخذ المشية التي نريدها ، .

والالهام ، المضر في جميع الفنون ، بحسب فلوبير ، يتضاعف ضرره في فن الروائي . وهو فضلا عن انه يمنع الكاتب من استعمال جميع مصادر فنه ضميريا ، يمنعه كذلك من الاستسلام الى ما يتطلبه العمل ، الذي هو الملاحظة ، من عناء وصبر ، والذي يقدم له مادة عمله الادبي : لان الرواية كما يفهمها فلوبير ليست الرواية « الفنية » وحسب ، بل هي كذلك الرواية « الواقعية » . ان التفتيش بصبر عن الحادثة الحقيقية ، وعن التفصيل الجاري ، النموذجي ، وعن الحركة الكاشفة ، هو ايضا اكثر تنافرا مع اشراق الخيال المفاجيء ، ومع نشوته السريعة الزوال ، منه مع عمل الفنان البطيء ، المهتم بالايقاع والرنين .

وقد أودع موباسان مقدمة كتابه « بيير وجان » النصائح التي اعطاء اياها فلوبير ، فكتب كأنها يُملى عليه املاء .

« ينبغي النظر طويلا وبانتباه شديد الى كل ما يراد التعبير عنه ، للكشف عن مظهر فيه لم يره احد من قبل . ففي كل شيء يوجد ما هو

(١) حصان مجنح ولد من دماء ميدوزا عندما قطع برسيه رأسها .

غير موضع ، لانتا تعودنا الا نستعمل عيوننا الا ونحن نتذكر ما فكر
من سبقنا في ما ننظر اليه . ان اتقه شيء يحتوي على قليل من المجهول ،
فلنجد . وهكذا نصبح اصلاء ... »

فعلى الروائي اذن ان يلاحظ الواقعية بتواتر ليأخذ منها الصفات الجديدة ،
أي ، بوجه عام ، الصفات الأكثر حرارة ، التي لم تستطع عين اقل موهبة او
اقل انتباهاً ان تراها .

وهكذا يعتاد شيئاً فشيئاً « الا يرى في الناس الذين يحيطون (به) الا كتبا ،
و « بجهود فكري » ، هو غالباً مؤلم ينسفي له « ان ينتقل الى الاشخاص لابل ان
ينقلهم اليه » ، اننا نفهم من قاعدة كهذه ، كم هو وثيق ارتباط هذين المنصرين
من مذهب فلوير : عدم الاحساس والملاحظة .

ولكن ، ليس الالهام اقل ضرراً للمنصر الثالث من عناصر هذا المذهب ،
وهو الاهتمام بالشكل . فان فن النثر ، في الواقع ، هو اكثر صعوبة من فن
الشاعر ، لان هذا الاخير تسنده قواعد معينة ، و « مجموعة » من التوجيهات ،
وعلم كامل للمهنة بينما انه ..

« في النثر يلزم احساس عميق بالايقاع ، الايقاع التائه ، بدون
قواعد ، بدون يقين ، وتلزم صفات فطرية ، وقسوة في
التفكير ، وحس فني اكثر دقة ، واكثر رهافة ، لتغيير الحركة في
كل لحظة ، وتغيير اللون ، ولهجة الاسلوب بحسب ما يراد قوله . »

وما عدا الصعوبات الانسانية ، فهناك صعوبة اخرى اكثر اهمية ، هي
التنظيم . ان مراعاة النسبة في الاقسام ، وإضاءتها ، وتناغمها ، والانتقال من
قسم الى آخر ، كل ذلك يخلق صعوبات كبيرة للروائي المهتم بالفن ، وهذا
بالفعل ، ما سبب صعوبات اكثر من غيره لفلوير الكاتب .

ان الشكل الخارجي لمذهب فلوير ، هو عمل خيالي ذو صورة صافية ،

حيث المحتوى المادي الذي تقدمه الملاحظة يصبح باطلاً ، أو لا يكون سوى حجة ، مناسبة انشائية بكل ما في هذه الكلمة من معنى ، تناغم الكلمات مع البناء ؛ وهذا « الكتاب اللاشيء » الذي تخيله فلوبير وهو يتأمل لعبة الضوء البسيطة على جدار الاكروبول ، هو رواية مجردة تماماً ، يكمن كل جمالها في العلاقة بين الالوان والخطوط ، وفي البناء والضوء . ان الفنان الاصيل يتفوق اذن في فلوبير على الواقعي ، وما عدا ان هذا الحلم قد لا يمكن تحقيقه ، فلان فلوبير حاول ان يقترح مثلاً اعلى اصيلاً ، من الجمع بين هذين الميادين ، اللذين كانا حتى ايامه متناقضين : وسومة الواقعي ، وذوق الفنان الاصيل .



لقد عرض زولا مذهب الطبيعية في كتابات نظرية متعددة ، نشرت خصوصاً سنة ١٨٦٦ تاريخ اتصال زولا بالجمعية العلمية في « اكس لاشابيل » ، سنة ١٨٨٠ ، تاريخ « الحملة »^(١) ، وتاريخ « الرواية التجريبية » . وقد دأب عدد من الصحف على مهاجمة زولا ، فراح يدافع عن نفسه بإيضاح صفات الرواية كما كان يواجهها ، وباحتجاجه ضد نقاد ذوي نية سيئة أو سطحيين ، قاموا بتزوير افكاره .

ليست الطبيعية في الادب اختراعاً مجرداً مضحكاً ، يخرج من خيال مرشح يطمع برقاسة مدرسة ، وليس من نص نظري الا ويردد فيه زولا ان لا وجود لمدرسة طبيعية في الادب ، فلا يمكن اذن وجود رئيس لهذه (المدرسة - الشبح) : « إن الطبيعية ليست سوى طريقة ، او هي على الأقل تطور » ، انها من جهة نهاية المطاف لبعض اعمال السابقين ، ومن جهة اخرى النتيجة الطبيعية لحالة جديدة للتمدن .

ويعود زولا بالطبيعية الى ديدرو . ان الطريقة العلمية لمدير دائرة المعارف ، بتناقضها لطريقة روسو العاطفية في الاعتقاد باله مع انكار الوحي ، تجعل من

(١) مجموعة من المقالات نشرت في (الفيغارو) سنة ١٨٨٠ .

ديدرو السابق الى مذهب يتوخى ادخال طريقة العلوم التجريبية في الادب .
لقد قال : « مع ديدرو ، ابو الايجابيين اليوم ، تولد طرق الملاحظة والمعاينة
المطبقة على الادب » . وبينما يتحدر الرومانسيون من روسو مروراً بشاقوبريان ،
ولامارتين ، وهوغو ، وجورج ساند ، فإن الطبيعيين يتحدرون من ديدرو
مروراً ، بستاندال ، وبلزاك وفلوبير والفونكور . لقد اراد زولا ان يضع
مفهومه خصوصاً تجاه الرومانسيين . إنه يرى فيهم فنانين يتبعون بغير تفكير
تطبيق الجمالية الكلاسيكية التي « تحتفظ بالنماذج » والتجريدات المعقدة للطريقة
الكلاسيكية ، ويكتفون بالباسا زياً آخر . ان المثالية الرومانسية هي تماماً ،
عكس الواقعية العلمية التي يقترحها زولا . وان الرومانسيين هم « علماء بيان »
عاديون انقضت دولتهم ، فضلاً عن ان الرومانسية تجد نفسها في ردب (١) .
ألم يتنكر سانت بوف نفسه للرواية الرومانسية وهو واحد من اقدم محاربيها ؟
ويحيى هذا الفشل من ان المفاهيم الرومانسية لم تطبق على المجتمع الحديث ،
وعلى ذوقه العلمي العام .

وقد اكد زولا ان « المجتمعات هي التي تصنع التطور الادبي » ، متبنياً فكرة
مدام دي ستال . ان الخلق الادبي لعصر معين هو كعمل لا حده ، غفل ،
تقوده فكرة لمجموع الجيل الذي بلدها ، فكرة مبهمه ولكنهما معصومة عن
الخطأ . « ومهما كانت عبقرية الكاتب ، فما هو الا عامل بسيط ، يحمل حجراً ،
ويكمل على قدر قوته الصرح الوطني القديم » . ان الطبيعية ليست حالة ثورية
وفوضوية ، ولكنها ثمرة تطور طبيعي ، ان لها حدودها الشرعيين ، وهي وان
كانت تتزيا بغير زعيم ، فانها تكمل عملهم ، حتى ان كلمة طبيعية ليست
جديدة ، ويقول زولا : او لم يستعملها مونتاني بالمعنى نفسه الذي نعطيه اليوم
لهذه الكلمة ؟ ثم ان القرن التاسع عشر هو عصر العلم قبل كل شيء : ان الروح
العلمي في جميع المعارف هو العامل حتى في القرن التاسع عشر ... ، والطبيعية

(١) ردب : طريق غير نافذ .

هي الثمرة الحتمية للمجتمع الديمقراطي الجديد . ومدنيثنا الفكرية الحديثة تتميز بنمو مذهش لعلومنا في الطبيعة ، فمن الواضح ان الكاتب - بعقريه مماثلة - يخلق عملاً او فر غنى بالمعارف من أعمال الذين سبقوه ، وأكثر صوابية ، واشد قرباً من الواقعية .

ان الهدف الذي يقترحه زولا هو اولاً وخصوصاً ان يُدخل الكاتب في الادب الطرق العلمية الخاصة بالطبيعة ، ثم البراهين القاطعة التي تقدمها هذه العلوم . والحال ان اضواء ساطعة أُلقيت على بعض حقول الحياة ، وعلى الطرق العلمية التي يجب استعمالها في دراستها ، بالمؤلف : « بحث في الوراثة الطبيعية » ، للوكاس ، و« ترجمة اصول الاجناس » ، لدارون ، و« خصوصاً » المدخل الى الطب التجريبي ، لكلود برنار . والى هذا المؤلف الاخير يعود زولا بتواتر . وعلى الرغم من انه لم يكن قد اطلع عليه بعد عندما كتب رواياته الاخيرة واتضحت له الخطوط الاولى لنظرياته ، فقد وجد فيه تعبيراً كاملاً لنظرياته التي ما زالت غامضة ، فأسرع باللجوء الى السلطة العليا للعالم العبقري ، ومنذ ذاك أخذ يعود الى افكاره باستمرار .

لقد أثبت كلود برنار ان الطريقة العلمية الصارمة المطبقة على الاجسام الحام يجب ان تطبق على الاجسام الحية ؛ ويجب كذلك - بحسب زولا - ان تطبق هذه الطريقة « على الحياة العاطفية والفكرية » . ان غاية الطريقة التجريبية هي « ايجاد العلاقات التي تربط ظاهرة ما بسببها القريب ... وايجاد الشروط الضرورية لابرار هذه الظاهرة » . وحتى الوقت الحاضر ، فإن بلزاك وستاندال وفلوبير قد استعملوا الملاحظة وحدها في الادب ، وهي بدون شك ، في الاساس ، من عمل الروائي دائماً ، اذ ان « العمل يصبح محضراً ليس الا » ، والمؤلف « كاتباً في محكمة » ، ومما لا شك فيه ايضاً اننا نشهد في الادب « انخطاطاً في الخيال » ، حقيقياً ، انخطاطاً شرعياً .

« وكما كانوا يقولون فيما مضى عن الروائي انه ذو خيال ، فاني اطلب ان يقال

عنه اليوم انه ذو احساس بالواقعي ، وهكذا يكون المديح اعظم
واعدل . ان موهبة الرؤية هي اقل شيوعاً من موهبة الخلق .

غير انه يجب اضافة التجربة الى الملاحظة ، وهذا يعني وجوب تحيّل حالة
تسمح ببحث بعض العلاقات بين نظامين من الظواهر . وهذه هي التجربة التي
شاء كلود برنار ان يدخلها في دراسة الظواهر البيولوجية المطبقة على الطب .
اما بالنسبة للروائي فان الطريقة التجريبية تقوم « بتشريك الاشخاص في تاريخ
خاص لتدل ان تتابع الحوادث يكون كما تفرضه حتمية الظواهر المعروضة
للدرس » . يجب أخذ « الحوادث من الطبيعية » ثم درس آلية الحوادث بالعمل
فيها ، بتبديل المناسبات والبيئات ، بدون الاعتماد ابدأ عن قوانين الطبيعة .
ويقول زولا في مكان آخر : « ان الرواية الطبيعية هي تجربة حقيقية يجريها
الروائي على الانسان مستمناً بالملاحظة » .

ان في تطبيق هذه الطريقة تجديداً للمواضيع القديمة ، حيث قسوة العالم
تحل محل تسكّن العبقريه وتخمين الحدس : نستطيع ان نأخذ ثانية جميع
المواضيع القديمة لمعالجتها من جديد وفق مستندات من الملاحظة والتجربة
لا تقبل الجدل .

ويفترض استعمال هذه الطريقة مفهوماً مادياً وآلياً للعالم الاخلاقي ، ويفترض
« ان العالم الانساني يخضع للحتمية التي يخضع لها ما تبقى من الطبيعة » . ان
هذا التأكيد الذي هو الاساس الفلسفي للطبيعة الادبية ، هو ، في الواقع ،
الثغرة الكبيرة التي اكتشفها اعداء زولا الكثيرون في الحقل الايديولوجي . غير
انهم يأخذون على زولا كذلك التشبيه الاعتباري لتجربة الروائي
بتجربة العالم .

ان الرومانسي يقترب ، في الواقع ، من العالم ، باستعماله الطريقة التجريبية ،
اكثر بكثير مما يقترب من الشاعر او الفنان .

« ان العلم يدخل اذن في حقل عملنا نحن الرومانسيين ، عللي

الانسان في عمله الشخصي والاجتماعي في وقتنا الحاضر . نحن نكمل
بملاحظاتنا وتجاربنا عمل الفيزيولوجي ، الذي اكمل عمل الفيزيائي
والكيميائي ... وبكلمة واحدة ، يجب علينا ان نعمل في الطباع ، وفي
الاهواء ، وفي الحوادث الانسانية والاجتماعية كما يعمل الكيميائي
او الفيزيائي في الاجسام الخام ، وكما يعمل الفيزيولوجي في الاجساد
الحية .

إن «بيان الخمسة» الشهير (١٨٨٧آب١٨) الذي يتضمن الاحتجاج المحقّر ضد
« La Terre » من الكتاب الذين كانوا فيما مضى اصدقاء لزولا ومعجبين به ،
يعتمد جوهرياً على عدم الكفاية في الملاحظة وعلى النقص في مستندات الروائي
ذي الميول العملية . ومع ذلك ، فان زولا يأخذ بعين الاعتبار ان « الرواية فرضت
على نفسها دروس العلم وواجباته » معتمداً أقله على ما يقوله الفونكتور في مقدمة
« Germinie Lacerteux » (١٨٦٤) . ولكنه كان يعتقد ان فتوحات العلم هي
حقائق نهائية ، وهذا بدون شك هو خطأه الكبير .

وكان النقص في ثقافته العلمية يجعله يجهل ان الاكتشافات ، خصوصاً في حقل
الفيزيولوجيا ، ليست سوى تقريبية ، وهي دائماً عرضة لاعادة النظر فيها ،
وهذا ما يعرفه العلماء معرفة تامة . وكان زولا يميز القيمة العلمية النسبية للأعمال
التي كان يستقي منها افكاره تمييزاً سيئاً ، وزاد في اجترامه للوكاس . وكما كانت
دهشته عظيمة عندما علم ، من اختصاصي في ذلك الحقل ، ان معرفتنا بقوانين
الوراثة ، القوانين التي هي الأساس العلمي « لروغون ماكار » كانت غير اكيدة
تماماً . وكان يعترف على الاكثر ان حالة العلم في حقل الانسان هي على شيء قليل
من التقدم ، فلا تسمح للروائي بتوخي اكتشاف القوانين ... قانونات عامان
فقط يفرضان نفسها على الملاحظة وهما : تأثير الوراثة ، وتأثير البيئة الاجتماعية .

ان الرواية الحديثة هي عمل اجتماعي كما هي عمل علمي . ويصر زولا اكثر
فاكثر على هذه النقطة ، وهي ان معظم النقاد قد اكتشفوا في عمله الادبي ميلا

صادقاً نحو اللاأخلاقية والفحش . فالروائي - بحسب قوله - لا يستطيع ان يعمل عمل العالم الاصيل ، وبما لا شك فيه انه يحتفظ امام الاوضاع والطباع التي يقترحها بعدم احساس العالم ولا أخلاقيته الفاقدة الرحمة . وفضلاً عن ذلك - وهو يستمل كلمات كلود برنار نفسها - « فان العالم هو مستنطق الطبيعة » . وعلى هذا المتوال ، فالروائي هو « مستنطق الناس واهوائهم » . واذا كان على القاضي ان يكون عادلاً فكيف لا يحكم في الحقل الاخلاقي ؟ وزيادة على ذلك فعلى الروائي أن

« يمتلك آلية الظواهر عند الانسان ، وان يظهر وسائل عمل التظاهرات الفكرية والشهوانية » ، كما يشرحها لنا الفيزيولوجي تحت تأثير الوراثة والظروف المحيطة بها ، ثم يظهر الانسان الحي في البيئة الاجتماعية ... (و) التأثير على البيئة الاجتماعية بالتأثير على الظواهر التي تصبح سيدة الانسان » .

والروائي ، باكتشافه قوانين الحياة الاجتماعية ، يسمح للرجل السياسي ، والمصلح الاجتماعي ، بالتأثير في المجتمع ، وبتحسينه . ويحتج زولا على شكوى القدرية الموجهة ضد فلسفته ، على الرغم من انه أعلن ان « الطبيعية في الآداب هي التشريح الدقيق وقبول ما هو كائن ووصفه » ، فإنه يؤمن بالتقدم الاجتماعي ، ويريد ان يعد له السبل . ان له غاية اخلاقية باهظة وصارمة . ويتبنى زولا طريقة كلود برنار وهي : « ان الاخلاقية الحديثة تفتش عن الاسباب ، وهي تريد ان تشرحها وتؤثر فيها » .

ومن جهة ثانية لا يمكن ان يغيب التصور عن العمل الأدبي الخيالي ، كما لا يمكن ان يغيب عن العمل الادبي العلمي . يلزم الخيال للعالم ليكتشف تجربة ، والملاحظة السلبية وحدها تكون عقيمة ، وهذا ما يلزم الروائي ليمزج الحوادث بطريقة تجعل الضوء يتدفق على التطور المدروس . وهذا يعني ان عمل الروائي لا يكون عملاً مخبرياً مظلماً غفلاً ، هو ضروري غالباً لتهيئة اكتشاف العالم الكبير .

يعارض زولا هذه النقطة برودون ، ويهاجم بعنف مفاهيمه الجمالية . ان الفن بالنسبة لزولا يكون جديراً بالاعتبار كلما قل فيه طابع الفنان الاصيل . ويدعي برودون ان العمل الفني يجب ان يكون الصورة المغلفة لمذنية ما ، والثمرة الطبيعية لحالة تاريخية في المجتمع ، أي « انتاج الامة » . وليس الكاتب ، او الفنان ، سوى العامل المجهول واللاواعي تقريباً ، لقوى وميول واحلام مجموعة اجتماعية ، متسعة على قدر الامكان .

اما بالنسبة لزولا ، فالعكس هو الصحيح . فهو يعتبر ان الفردية هي اثن طابع للعمل الفني . ففوق الهيكل المصري أو اليوناني ، وفوق كاتدرائية القرون الوسطى ، يضع الروائع المتنوعة والشخصية لكبار فناني عصر النهضة أو الفن المعاصر .

« إن مثالنا الاعلى هو حيناً ، وانفعالاتنا ، ودموعنا ، وابلساماتنا .. نحن نخلق اسلوباً وفناً بدمائنا ونفوسنا ... فاذا كنت تسألني عما جئت اصنع في هذا العالم ، انا الفنان ، فإنني أجيب : جئت لاعيش في الاعالي » .

ان الكاتب ، كالفنان ، يجب ان يبقى مستقلاً عن المجتمع ، بدون ان يتم بالحالة الفكرية العامة في مادة الفن ، وان يعمل عمله الشخصي بحرارة ذاتية . وهذا « الاظهار الحر للافكار الفردية » حيث يرى برودون فوضى خطيرة في الحقل الاجتماعي ، هو بالنسبة لزولا للشرط الاول للخلق الادبي . ان ما يطالب به زولا بقوة ولطالما نسيناه هو : تفوق الشخص على المجتمع بعلو المقام ، ومراعاة للفكر الخاص بالجماعات ، وأصالة مستقلة للفائدة الاجتماعية . كيف تظهر شخصية الكاتب هذه ؟ أولاً في الصفة الأصلية ، واذا وجب الامر ، في أبعائه المصوغة بفكر من الفضول العلمي ، مستقل تماماً عن السلطة السياسية او الذوق السائد . ثم يحمي الاسلوب الذي يعكس اكثر من أي مظهر آخر للعمل الفني طبع المؤلف ومزاجه الخاص . ويذكر زولا ، بالنسبة لهذا الموضوع ، ألفونس دوديه

كنموذج . « وهكذا يكون تعريفنا للعمل الفني اذا ما اردت له وصفاً : « إن العمل الفني هو زاوية من الخلق منظور اليها من خلال مزاج معين » .
ان طريقة العلم في خدمة الاخلاقية الاجتماعية ، هذا المظهر الجمالية زولا ،
يجب ألا يخفي عنا المظهر الآخر التالي وهو : التأويل الشخصي للعالم ، والتعبير
الشخصي للانفعالات .



ان الطبيعية تتبع اذن الواقعية في ما يتعلق بالملاحظة ، وبذلك هو السيد
الذي يعترف به زولا دائماً . ولكن يجب على الملاحظة - وهذا هو نصيب
المذهب الطبيعي - ان يقودها افتراض ينبغي تدقيقه ، وينكر زولا ان يكون
الرومانسيون اسلافه بسبب التفوق في مزاجهم ، وبسبب الخيال في الملاحظة
والحساسية المثالية للتفكير الواقعي . اما نحن ، الذين نرى الاشياء من مكان
اكثر بعداً ، نفهم بطريقة افضل ان الرومانسية كانت تحمل في ذاتها بذور
الملاحظة العلمية على وجه ما . وبالمقابل ، فانه بمنزل عن كل اعتراض ، يحتل
المفهوم الفني الدرجة الثانية في النظريات الواقعية والطبيعية . ولكن الواقع ،
بالرغم من التأكيدات التي رأيناها ، هو أن الكاتب مسوق إلى ان يتمحي بوصفه
فناناً ، ان لم اقل بوصفه عالمياً او مفكراً . وما لا شك فيه ان مزاج فلوبيير
والفونكتور الفني الاصيل ، سمح باحياء الفن ، وما هو اكثر دقة ، في عمل
الملاحظ . ولكن الطبيعية تسم النقطة الرئيسية في الميل الذي يقدم الحقيقي اكثر
بما يقدم الجمال كهدف للكاتب . والواقع ان هذا الحقيقي ، الذي كان جميع
الكلاسيكيين قد اتخذوه غرضاً سيكون الحقيقي النسبي لا الحقيقي المطلق . فمن
بذلك الى زولا ، نرى ان غرض الروائي الواقعي ، ثم الروائي الطبيعي ، هو
النقاء الظروف على اساس دائم للانسانية . ونفهم من هذا ان فكرة القانون
العلمي قد نتجت عن أخذ هذه الابحاث بعين الاعتبار .

الفصل الثاني

الفن للفن والبرناسية

نستطيع ان نجمع تحت اسم المذاهب البرناسية عدداً من الميول الشعرية بدأت تعتبر عن ذاتها مباشرة بعد سنة ١٨٣٠ ، ويمكن القول إن آخر تعبير لها في حقل النظريات هو كتاب « بحث في الشعر الفرنسي » لبانفيل (١٨٧٢) ، وقد يكون آخر صدى لها هو ما سمع في « تكريم فكتور هوغو » ، الخطاب الذي القاه ليكونت دي لبل في الاكاديمية سنة ١٨٨٧ .

اذن ، فإلزام السلسلة الطويلة من الاعمال الادبية تطوّر الميل الادبي الذي لم يتخذ له اسم البرناسية الا في سنة ١٨٦٦ ، بعد نشر « البرناسية المعاصرة » ، وهي مجموعة من اعمال اربعين شاعراً ، جمعتهم بعض الضغائن المشتركة ، اكثر مما جمعهم مثال اعلى مشترك .

ان اول ميل رأى النور في التاريخ الطويل لهذا المذهب الغامض ، المؤلف من عناصر متنوعة ، هو « الفن للفن » . ولكي نفهم منشأ هذا الميل علينا ان نتذكر انه حوالي سنة ١٨٣٠ كان فلاسفة كثيرون من اتباع سان سيمون ، ومن أتباع فورييه خصوصاً ، يوصون الشعراء بالمساهمة في الجهد العام الذي يبذله المفكرون لتحسين الوضع الانساني ، وبوضع كلتهم في خدمة التقدم الاجتماعي .

وكان فكتور هوغو هو اول من أجاب على هؤلاء في مقدمة « *Orientales* » مطالباً الشاعر بحق نشر « كتاب عديم الفائدة من الشعر الصافي » ، يلقي وسط مشاغل الجمهور الصارمة . . وبينما كان على فكتور هوغو نفسه سنة ١٨٤٠ ان يمنح الشاعر دوراً اجتماعياً، دعم تيوفيل غوتييه ، تلميذه ، ابتداء من سنة ١٨٣٦ ، التقليد الحديث لشعر غريب تماماً عن المسألة الاجتماعية والأخلاقية والسياسية ، في كتابه « *Mademoiselle de Maupin* » . ولما أصبح بعد عشرين سنة مديراً لمجلة « الفنان » نشر بياناً طالب فيه من جديد « باستقلال الفن » . وفي سنة ١٨٥٧ ، نشر في هذه المجلة قصيدته الشهيرة « الفن » ، التي تلخص بعض مظاهر نظرية « الفن للفن » . هذا ما كانه نصيب غوتييه في حقل المذاهب الادبية .

وطالبت مجلة « الفن » ، التي لم تظهر اسبوعياً الا في الشهرين الاخيرين من سنة ١٨٥٦ بالثال الاعلى نفسه . ولقد وسع غوتييه مذهب « الفن للفن » وحدوده بحسب عبقريته الشعرية الخاصة ، في كتابه « *Poèmes Antiques* » (١٨٥٢) و « *Poèmes et Poésies* » ، وفي دراساته النقدية المنشورة في « *La Revue Européenne* » ابتداء من سنة ١٨٦١ ، وفي مجلة « *Le Nain Jaune* » ابتداء من سنة ١٨٦٤ ، والمجموعة تحت عنوان « الشعراء المعاصرون » .

هذه هي النصوص الاساسية التي تعبر عن المذهب البرناسي . فلنستخرج خطوطها الكبرى ؛ ان التحليل يكشف لنا عن ميول كثيرة ان لم تكن متناقضة ، فهي على الاقل ، متباعدة .

وقد يكون فكتور هوغو هو اول من اطلق عبارة « الفن للفن » في نقاش ادبي جرى سنة ١٨٢٩ ، محتجاً على الصفات المجردة التي يضيفها فولتير على اشخاصه التراجيديين . ويخبرنا هوغو في كتابه « ولیم شكسبير » انه كان بإمكانه ان يصرخ سنة ١٨٦٤ : « افضل مائة مرة الفن للفن » . فلنسجل أبعاد هذا الهتاف ؛ اننا نشعر انه يؤلنا كالأسف الذي يعترينا عندما يكون علينا ان نختار أهون الشرين . ومهما كان المعنى الدقيق الذي أراده فكتور هوغو لكلامه فانه

لقي رواجاً ، واغتنى محتواه الى غير حد .

ان هذا المذهب للفن الصافي هو اولاً تأكيد لرفض ، لرفض مزدوج . وقد كتب غوته للنashرين الذين يقدمهم كمثقلين فقط بما في رواية او في مجموعة شعرية من محتوى اجتماعي ، مهذب ، « ممدّن وتقدمي » وكساخطين على العناية التي ما زال الكاتب يبذلها من اجل « الاسلوب » والواقعية ، والشكل » ، فقال :

« كلا ، ايها البلهاء ! انتم منتفخون وعديمو الادراك ! - الكتاب لا يصنع حساء بالجيلاتين ، - والرواية ليست حذاء بدون خياطة ، - « السونيه Sonnet » ليست مضخة لا ينقطع لها سيل ، والمأساة ليست سكة حديد . كل الاشياء ممدّنة بالضرورة ، وكلها لجعل الانسانية تسير في طريق التقدم » .

ان العمل الفني ، ولو مكتوباً ، يختلف تمام الاختلاف عن مفهوم التقدم الاجتماعي ، الذي يتوقف على التقدم المادي ، ولا فائدة منه على الاطلاق في الحقل الاجتماعي والسياسي ، وفي حقل العمل بوجه عام . ويلاحظ ليكونت دي ليل في حالة مدينتنا الحاضرة ، الفكرية والاخلاقية ، ان « الشعر ... لم يعد يلهم فضائل اجتماعية » ، وان عليه ان يختفي في رسالته التعليمية ، امام الجدل ، الذي اذا قورن به « أصبح عمله عديم الفائدة وفشله كاملاً » . فضلاً عن ذلك ، كيف يستطيع الشاعر ان يعلم الجمهور في الحقل السياسي ؟

« أيها الشعراء معلمي النفوس ! انتم غرباء عن اصول مبادئ الحياة الواقعية ، ولستم اقل بعداً عن الحياة المثالية ! انتم فريسة احتقار الجمهور ولا مبالاة الاذكياء ! انتم اخلاقيون بدون مبادئ عامة ، وفلاسفة بدون مذهب ، وحالمون بالتقليد والحماة ، وكتاب صدفة مراوغون ، مع جهل كلي بالانسان والعالم ، واحتقار طبيعي لكل عمل رصين ؛ جنس لامبال ومتحذلق .. أيها الشعراء ! ماذا تقولون ؟ ماذا تعلمون ؟ من أنعم عليكم بصفة ولغة السلطة ؟ أية عقيدة تستصوب رسالتكم في

نشر افكار جديدة ؟ انتم قنهمكون انفسكم في الفراغ ، وساعتكم قد دنت

ان الشاعر ليضطر مرغماً الى رفض كل فعالية ايديولوجية . والواقع ، ان الجمهور المثقف الذي يستطيع الشاعر ان يتوجه اليه وحده يطلب ان تكون للشاعر ثقافة فلسفية ، وعلمية ، وتاريخية ، لا يستطيع احد ان يدعيها من اولئك الذين عرفوا المجد او النجاح في القرن التاسع عشر ، قبل سنة ١٨٥٢ . وهكذا 'حكم على الشاعر ان ' يمتزل شيئاً فشيئاً عالم العمل ' ، وان يلتجئ الى البحث الفكري الصارم الذي يفتح امامه الطريق الوحيد نحو الجمهور الجدير بفهمه .

فالشعر اذن لا يستطيع ان يكون صدى لما شغل عصره ، ولا ان يقدم توجيهات له . وعليه كذلك ان يتجنب التعبير عن انفعالات الشاعر الحفية .

' على الرغم من ان الفن يستطيع - في بعض المجالات - ان يعطي صفة عامة لكل ما يلامسه ، فإن في الاعتراف بحسرات القلب ، وبملاذاته التي ليست اقل مرارة ، زهواً وتدنيماً ليسا اقل مجانية ... ان القضية الشخصية وتنوعاتها قد أنهكت الانتباه فمن العدل ان تتبع ذلك اللامبالاة ... ' .

وعاد ليكون دي ليل ، فتناول كشاعر هذه الفكرة في قصيدته 'السونية' الشهيرة ' Les Montreurs ' (١٨٦٢) ، ورفض ان يعبر عن انفعالاته الشخصية مباشرة على الاقل . وفي الحقيقة ، حقد البرناسيون على لامارتين وموسيه على الخصوص ، لا لانها يغنيان سويداءهما واحزان حبهما ، بل لأنها يهملان الكمال في الشكل ، على حساب التفتيش عن تأثير سهل على حساسية القارئ : ' ان ابطال المراثي ينظمون قوافي ناقصة ، غير وافية بالقرض ، اكثر مما يذرفون دموعاً ' . وفي عرض هذه الحساسية تكمن الحاجة لاكتساب رضى جمهور بدون ذوق ، وبدون ثقافة ، جمهور عاجز عن الاحساس بالجمال ، ولكنه راغب في ان يدع نفسه تتأثر بأكثر الشكاوى غموضاً ، بهذا ' النواح الطويل ، الموسيقي بلا ايقاع ،

الذي يفرق أخيراً في الدموع ، ، كما هي « التأملات » .

أما وقد تنكر الشاعر لوسائل العمل هذه ، التي هي الدعاية الإيديولوجية ، أو البوح بالعواطف المبهمة ، فقد صار لزاماً عليه من جراء ذلك أن يتنكر لاكتساب رضى أغلبية الناس . والواقع أن الجمهور الفرنسي ، بنوع خاص ، عاجز كل العجز عن تذوق الشعر الحقيقي . هذا ما سبق لشيفيه أن قاله ، وهذا ما رده بودلير في العصر نفسه . ويلجّ ليكونت دي ليل على هذا الرأي مراراً عديدة :

« إن الشعب الفرنسي أعمى وأصم في عالم الفن ... وهو موهوب في هذه الناحية على الاخص ، ولا أمل بشفائه . فلا عيناه ولا أذناه ولا ذكاؤه تفهم عالم الجمال الإلهي . اني أقرّ أن الفرنسيين خطباء بلفاء ، وجنود أبطال ، ونقادون مقذعون ، ولكنهم ليسوا شيئاً غير ذلك . وما من شعب أكثر منهم عبودية للأفكار المستقبلية ، ولا أوفر حباً بالرتابة ولا أشد تأثراً بكل ما يلفت بصره ويحرك بصيرته لأول مرة . »

إن هذه « النقيصة الطبيعية في الفهم » التي تتعذر من « الخوف الغريزي » الذي يشمر به كل جمهور إزاء الفن ، أجبرت الشعراء الفرنسيين ، « الكبار منهم ... الفنانين الحقيقيين » على الانعزال عن قلب الجمهور ، فهم « لم يعيشوا حياته » ولم يشاطروه تفكيره . أما الكتابة لنخبة نادرة ، تتأثر وحدها بالجمال الشعري ، فذلك يعني العودة إلى تقليد قديم في فرنسا ، تقليد أراد معظم الرومانسيين تحطيمه بالتضحية بجمال الشكل في العمل الأدبي . أما في ما يختص بلامارتين فقد كتب ليكونت دي ليل : « ليس من المستحسن أن نرضي هكذا جمهوراً عادياً . إن الشاعر الحقيقي ليس صدى قياسياً أو لإرادياً لفكر الجمهور . »

وإذا كان الفن لا يستطيع أن تكون له أية فعالية في الجمهور ، فذلك يعني أن الفن ترف ، وهو ككل ما هو ترف ، تكن قيمته في جماله لا في فائدته

الدقيقة : « ان الفن ، والشعر يعبر عنه تعبيراً مدهشاً ، قوياً ، كاملاً ، هو ترف فكري ، تتقبله بعض العقول النادرة » . ان غاية الفن هي بلوغ الجمال . فعلى اي شيء يقوم هذا الجمال ؟ ما هو جوهره ؟ ما هي اهم خصائصه ؟ ان ليكونت دي ليل لا يشرحها ، بل يكتفي بأن يؤكد :

« لا خلاص خارجاً عن الجمال .. ان العاجزين وحدهم يعترفون بدلاً من ان يخلقوا . انهم يحبهون او يتجاهلون ان جمال بيت من الشعر هو مستقل عن العاطفة الاخلاقية او اللااخلاقية ، بحسب العالم الذي يعبر عنه هذا البيت ، وان الجمال يتطلب صفات خاصة ، هي على وجه ما ، اكثر من انسانية » .

ان هذا الجمال يناقض الفائدة مناقضة مباشرة . وقد اعلن غوته في مقدمة كتابه « *Poésies* » (١٨٣٢) ما يلي : « بوجه عام ، ما ان يصبح شيء ما مفيداً حتى يبطل ان يكون جميلاً » ؛ « ان الفن هو الحرية ، وهو الترف ، وبسبب الإزهار ، انه تفتح النفس في التفرغ . اما الرسم ، والنحت ، والموسيقى ، فهذه كلها لا تجدي نفعا ... » ، وكتب في مكان آخر :

« لا يوجد الجمال الحق الا في ما لا فائدة منه ؛ كل ما هو مفيد هو سمج ، لانه تعبير عن حاجة ما ، وحاجات الانسان هي دنيئة ومقترزة كطبيعته المسكينة المقعدة .. وكل فنان يقترح شيئاً آخر غير الجمال ليس فناناً في نظرنا » .

هل يعني هذا ان عبادة الجمال الصافي لا يكون لها تأثير اخلاقي ؟ كلا بالطبع ! « ليس الجمال خادماً للحقيقي » ، إذ انه يحتوي الحقيقة الالهية والبشرية . انه القيمة المشتركة التي تنتهي اليها طرق الفكر ، وفضيلة الشعر الممدنة والاخلاقية تكن فقط في الصفة السرية التي يملكها الجمال بالسمو بنفس من يتأمله . ولكن كيف نصل الى هذا الجمال ؟ اننا نصل اليه بعمل الشكل وحده .

« ينبغي للشاعر .. ان يحقق الجمال .. بمزج الخطوط والالوان ،
والانغام ، مزجاً مركباً ، بارعاً ، متناغماً ، وان يولي عنايته كلها لمتابع
الهوى ، والتفكير ، والعلم والخيال ؛ لأن كل عمل فكري محروم من
هذه الشروط الأساسية للجمال المحسوس لا يمكن ان يكون عملاً فنياً .
ونستطيع القول انه عمل سيء ، وجبن ، وجريمة ، وشيء مخجل
اخلاقياً . »

ولكي يقود الشاعر هذا العمل في الطريق الصحيح يجب عليه الا يدع « إلهامه »
يطغى عليه ، ويجب عليه ان « يمارس سيطرة مطلقة ومستمرة على التعبير عن
الافكار وعن العواطف ، وألا يترك شيئاً للصدف ، وان يمتلك ذاته في حدود
قواه . » هكذا يستطيع الشاعر بلوغ الكمال الحقيقي ، وهكذا يستطيع
بلوغ الفكرة . وقد اتفق غوته وليكونت دي ليل على هذه النقطة ، وهي انه
لا يمكن فصل الشكل عن الفكرة على الرغم من هذا الرأي الشائع :

« عندما يلفت انتباهنا بيت من الشعر ، جيد التركيب ، حسن
الايقاع ، غني بالنغم ، قوي ، واضح ، متين ، فانتنا نحكم عليه بحسب
هذا المبدأ المعجيب ، وهو ان لا احد يمتلك قوى التعبير الشعري إلا
بالخاق ضرر بالافكار . نحن نجعل حقاً ، ان الافكار ، بالمعنى الحرفي
والدقيق للكلمة ، لا تستطيع ان تكون الا اشكالاً ، وان الاشكال
ليست الا الكشف عن الفكرة .. »

لم نستطع قط ان نفصل الفكرة عن الشكل .. ان شكلاً جميلاً هو
فكرة جميلة ، وأي معنى للشكل الذي لا يشرح شيئاً ؟ . »

ان عمل الشكل يفيد الجمال مباشرة والفكرة بشكل غير مباشر . اصف
الى ذلك انه وحده يؤمن استمرار العمل . ان قصيدة « الفن » تتضمن هذين
الشيئين . ولكي 'يخبر' الشاعر على العمل يجب ان يتعرض لاكثر المواد صعوبة ؛
وفي الشعر حيث تفتعل ربة الشعر « حذاء ضيقاً عالي الكعب » توجد صعوبات

مختلفة ، في النظم والايقاع ، والقوافي ، والمفردات ، والمقاطع ، وحتى في الموضوع ، فليس من عنصر في الشعر الا ويقدم عائقاً امام منحدر السهولة الطبيعي ، هذه السهولة التي هي العدو اللدود للجمال في جميع الفنون . ولكن هذه الصعوبات يجب الا تكون « خاطئة » كذلك التي كان « كبار علمائنا في البيان » يفرضونها على انفسهم ، كما يجب ان تكون مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالشيء الذي تعبر عنه ، وألا يكون لها من هدف سوى ابراز الفروقات الدقيقة في الفكرة او الانفعال بشكل اوضح . ومن جهة ثانية ، فان هذا الشكل المشغول ، المتصلق التصاقاً كلياً بما يمكن ان نسميه خاطرة او فكرة ، وهو لا يؤلف معها الا واحداً ، يضمن للتعبير كثافة واتقاناً كاملين ، وفي الوقت ذاته يضمن له الخلود . فاذا ما عولج الفن هكذا ، فانه يتغلب على الزمن الذي لا يحترم بناءات الانسان ، ولا اكثر الاشكال سحراً في مدنياته المتتابعة .

يتضمن مؤلف بانفيل « بحث في الشعر » ، الافكار المعبر عنها في قصيدة « الفن » ، الأفكار التي توحى بها القصيدة المشهورة : « *Odes Funambulesques* » ، *Le Saut de Tremplin* ، (١٨٥٧) ؛ والشاعر بالمهارة التقنية وحدها يستطيع ان يرتفع الى الجزالة . وهكذا يستطيع كتاب « بحث في الشعر » ، وهو بدون نظرية ، وبدون جمالية ، وبدون وجهات نظر عامة ، ان يكتفي منطقياً بان يكون مجموعة من النصائح التقنية ، في ما يتعلق بالقافية بنوع خاص .

إن خطوط المذهب البرناسي المشتركة هي اللامبالاة بالفائدة الاجتماعية او الاخلاقية ، وعبادة الجمال الصافي ، والكراهة للشعر السهل ، لانه ذو مظهر جد عاطفي . ولكن مفاهيم اخرى رأت النور الى جانب تلك المفاهيم . وبنوع خاص ، دخل العلم والفلسفة ، وعلم التاريخ ، وعلم اللغات ، والأبحاث الدينية عالم الشعر بطرق ملتوية . بعد ان كان قدماء الشعراء الروحانيين قد ابعدها عنه بعد سنة ١٨٣٠ ، وقد رحب بها الشعراء بعد سنة ١٨٥٠ . وما أنكره الفنانون الحقيقيون (١٨٣٠ - ١٨٣٥) على اتباع سان سيمون منحه الشعراء للايجابيين ، مع هذا الفارق ، وهو ان الاولين كانوا يدعون ان لهم عملاً ، والآخرين كانوا لا

يعبأون الا بالمعارف . وقد اضافوا الى الشعر فضول علماء اللغة بالنسبة للاساطير
البدائية واستفادوا من اكتشافاتهم ، وطبقوا النظريات الجديدة على تاريخ الديانات ،
وعلى المجتمع البدائي . وكان لويس مينار ، العالم بكل شيء ، والمبصري ، معتمداً
مدهشاً في هذه المواد .

ومكذبا ، فان ليكونت دي ليل في سعيه للتفتيش عن منابع جديدة يستقي
الشاعر الحديث منها شعره ، بعد ان نضب العرق العاطفي والشخصي والعرق
الاجتماعي والسياسي ذو الفائدة المباشرة ، اعتقد انه يرى في التعرف الى اليونان
القديمة مادة شعرية غنية . ان الفن اليوناني وحده « يمتلك صفة وشيئاً عاماً يحتوي
في فردية حية التعبير الكامل لفضيلة او لهوى جعلاً مثاليين » . « لقد ضعفت
تدريجياً اكثر منابع الشعر اتساعاً او انها نضبت » ، بسبب مستوى الشعوب
وتفلفلها التقدمي . فيجب العودة اذن الى العصور البربرية لايجاد هذه المميزات
الواضحة ، المحسوسة وحدها في الخلق الشعري ، اللهم الا اذا عادت الملحمة
فولدت من جديد « من اعادة بناء جنسيات مظلومة او مضطهدة ، ومن اصطدامها
البطولي » .

الفصل الثالث

بودلير مشرع الفن

قعد بودلير على مفرق الطريق الكبرى للرومانسية ، والطريق الثانوية للبرناسية ، والطريق التي ما كادت ترمم للرمزية . واننا نجد في عمله الأدبي بعض الصفات الأساسية في الميول الثلاثة الكبيرة للشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر . ولكن له كمشرع وضعاً شخصياً جديداً . وحتى مفهومه للشعر فهو الصدى لكل ما هو خفي في قلب الشاعر ، وقد حكم بصراحة بخطأ أكثر المظاهر تمييزاً في الرومانسية والبرناسية والواقعية .

لقد كتب بودلير كثيراً عن الفن ، كتب عن الشعر بمقدار ما كتب عن الرسم او الموسيقى . ولكن هذا الجمالي الفطن لم يجمع مطلقاً عناصر مذهب ، ولم يصنع منها طريقة . ويجب الا نعتقد انه لم يحاول ذلك . فلقد جرتب ، ككل فنان ، وضع طريقة فنية ، غير ان كل اكتشاف لمظهر جمالي جديد كان يظهر له ان طريقته ، على رعايتها ، تعجز عن شرح جميع مظاهر الجمال ، اذ ان الجمال يقدم احياناً صفة « مفاجئة وغير متوقعة » لم يكن « فنه الشعري » قد ختمها .

« لقد بذلت جهدي لتوسيع المقياس ، فكان دائماً متأخراً عن الانسان الشامل ، راكضاً بدون توقف وراء الجمال المتعدد الاشكال والالوان ، الذي يتحرك في دورات الحياة اللامتناهية » .

وأمام هذا العجز عن معانقة الواقعية الفنية بنظرة شاملة منطقية ، عَاد
بودلير « يفلش عن ملجأ في البساطة الكاملة » . وهذه البساطة التي يستحضرها
غالباً تقوم على الانسياق وراء الانفعال المباشر والشخصي أمام الجمال أو القبح ،
بدون تبريرها بمفهوم جمالي عام . ويضيف انه لا يرغب كثيراً في ان يتوصل
المشربون الى بناء طريقة كهذه ، كاملة ونهائية : اذ انه يُخشى على الجمال من
الزوال بمقدار ما يطبع الفنانون المشرعين .

والواقع ، ان احدى الصفات الاولى للجمال في الفن هي إثارة الدهشة
والتخلص « النهائي من القاعدة وتحليل (المدرسة) » . وللمحافظة على المسرة
التي تحدثها الدهشة يجب المحافظة على « تنوع النماذج والإحساسات » ، وبدون
هذا « تختلط جميع النماذج ، وجميع الافكار ، وجميع الاحساسات » ، في وحدة
متسمة ، رتيبة ، لاشخصية ، لامتناهية كالضجر والمدم . ويلج بودلير
بتواتر على هذه الفكرة ، وهي ان « الجمال هو دائماً غريب » ، لأن الجمال يرتبط
ارتباطاً وثيقاً بالبيئة التي تفتحه ، وان هذه البيئة يمكن ان تكون بعيدة كل البعد
عن عاداتنا . وانه لادعاء مجرد ان نرغب في تنظيم الفن الذي لا يمكن ان
« يُحكم ويُبدل » ، ويقوم ، بالقواعد الخيالية المكونة في أي هيكل علمي على
سطح البسيطة ، بدون تعريض الفن نقسة لخطر الموت . فلا يستطيع النقد
اذن الا ان يكون نسبياً طالما كان لا يوجد جمال فريد ، بل جمالات هي دائماً
جديدة تتوقف كلياً على الأزمنة والأمكنة .

واحدى النتائج الاولى لهذا المفهوم النسبي للجمال هي انه يجب على الشاعر
الا يسمى لبوغ جمال خالد ومطلق ما هو الا خرافة . ويجب عليه ان يهدف
الى جمال خاص بعصره . « لقد كان لكل عصر ، ولكل شعب ، تعبير خاص
عن جماله » ، وعصرنا

« هو كذلك مخصب ، كالمصور القديمة بالاسباب السامية ... ولما
كان لجميع العصور ولجميع الشعوب ، جمالها » ، فمما لا ريب فيه ان

لنا ايضاً جمالنا ... ان جميع الجمالات ، كجميع الظواهر الممكنة ،
تحتوي شيئاً خالداً وشيئاً فانياً ، وشيئاً من المطلق ومن الخاص . ان
الجمال المطلق لا وجود له ، أو انه ليس سوى تجريد تزد على سطح
الجماليات المتنوعة . اما العنصر الخاص بكل جمال فيجىء من الالهواء ،
ولما كانت لنا اهواؤنا الخاصة ، فان لنا جمالنا الخاص .

والواقع ، انه من بين هذين المظهرين للجمال ، الخالد والفاني ، فان بودلير لا
يلج الا على المظهر الثاني وحده . ومما لا ريب فيه ان الجمال الموصوف في القطعة
السابعة عشرة من « أزهار الشر » ، وهي قطعة كان فلوير معجباً بها كثيراً ،
يمكن أن يعبر عن الفكرة التي كوتها بودلير نفسه عن هذا المظهر الخالد للجمال .
ولكن ، بأية حرارة وبأية تفاصيل عاد الى مظاهر الجمال الحديثة ، لا في تقريبه
الضافي لكونستانتين غيز وحسب ، بل في كل مناسبة .

ان استخراج « المدهش الذي يغمراً ويروينا كالفضاء » من اليومي التافه
والمبتذل هو البرنامج الكثير اللغى الذي لم يحققه بودلير وحده ، بل حققه كذلك
أراغون في « فلاح من باريس » ، واندريه بريتون في « نادجا » . ان الكاتب
الحقيقي ، كالفنان الحقيقي ، هو من يعرف كيف « ينتزع من الحياة الحاضرة
ناحيته الملاحمية » ، « وكل شاعر حقيقي يجب أن يكون تجسداً ، لعصره ،
ويجب ان « يرسل على الخط نفسه ، بتموجات أكثر رخامة ، الفكرة الانسانية ،
التي « نقات اليه » . وهكذا لن نكون « قدماء هنا » وحسب ، بل يكون
كذلك بعيداً عن « توجيه انظاره الى الخارج » ، فيسمى الى اقتناص ما هو خاص
بروح عصره .

واستناداً الى هذا المفهوم اتهم بودلير الرومانسية بأنها فشلت في عملها . فقد
كان على الشعراء الرومانسيين بدلاً من إلقاء عباراتهم المتناغمة بتوشية حوافي
القضايا الإنسانية ، وبدلاً من التفتيش عن اللون المحلي الدقيق ، وبدلاً من اختراع
مواضيع بعيدة عن كائنهم الحميم ، كان عليهم ان يفتشوا في ذاتهم عن تلك

الطريقة الجديدة للإحساس التي هي أضمن موضوع للشعر : « ان الرومانسية ، بالنسبة لي ، هي تعبير جد حديث وراهن عن الجمال ... » ، انها تقوم في المفهوم المشابه لأخلاقية العصر ... إن من يقول بالرومانسية يقول بالفن الحديث ، اي بالمؤلفة ، والروحانية ، واللون ، واندفاع القلب الى غير حد .

وهو باسم هذا المفهوم ايضاً لا يسهفه اختيارية النفس التي تبعد كل شخصية قوية كأساس للعمل الأدبي وحسب ، بل البرفاسيين كذلك ، اذ ان « النظام الطفولي لمدرسة الفن للفن ، بإبعاده الأخلاق ، والأهواء في غالب الاحيان ، يصبح عقيماً بالضرورة » . وقد اعلن في ما يختص بصديقه تيودور دي بانفيل ما يلي : « حتى في الشعر المثالي تستطيع ربة الشعر ان تتآلف مع الأحياء ، بدون ان تحط من مقامها ... ان نسيجاً من الذهب الزائف يضيء بهاء عذبة وقوة تأثيرية جديدة ... على جمالها كربة » . وهو يحكم ايضاً على « الفن الوثني » ، الذي يحدد بالمسيحية حيث ولدت - مهما فكر الجاحدون او اللامبالون - اكبر مآسي النفس الحديثة ... هذه النفس التي ترى « القسمة الجهنمية » تنمو فيها يوماً عن يوم ، فلافن الحديث اذن « ميل شيطاني بالضرورة » .

وبالعكس ، لا شيء ابعيد عن مفهوم بودلير من إعطاء الشاعر رسالة ممدنة وأخلاقية ، ورؤيته منهمكاً بالمعارك السياسية والاجتماعية في عصره . ان الفن المرهون لقضية هو عدوه اللدود ولا ينفك عن محاربته .

« محال ! تشوش أبدي في الوظائف والأنواع لا أمل بإصلاحه ! ان العمل الفني الحقيقي لا يحتاج الى مرافعة ، ومنطق العمل يكفي للإجابة على إلحاح الاخلاق ، وعلى القارىء ان يستخلص النتائج من النتيجة ... »

يعتقد جمهور من الناس ان غاية الفن هي ان يعلم اي شيء ، وان عليه تارة ان يحسن الضمير وتارة ان يحسن العادات ، وطوراً ان يظهر أي شيء مفيد ... لا غاية للشعر الا الشعر ذاته ، ولا يستطيع ان

تكون له غاية اخرى ، ولن تكون اية قصيدة ، جزلة ، ورائعة ،
وجديرة حقاً باسم قصيدة الا اذا كانت قد كتبت فقط للذة كتابة
قصيدة ... ولا يستطيع الشعر ، تحت خطر الزوال او الفشل ، ان
يتمثل العلم او الاخلاق ؛ ليس له حقيقة الغرض ، ولا يمكن ان يكون
الا هو نفسه .

ويؤيد بودلير بقوة « *Mademoiselle de Mauquin* » لغوته ، و « هواية »
الكاتب ، غير المكثرت بالدعاية الاخلاقية ، بينما يصفه كل شعر فلسفي الهدف ،
لانه يفرض على القارئ من الخارج ، موقفاً فلسفياً ، ينبغي أن يُوحى له من
الداخل : « ان الشعر الفلسفي هو نوع خاطيء . » . ويخون الشاعر رسالته اذا
اعتقد مثل بارييه ان « غاية الشعر هي نشر المعارف بين الناس . » . اذن ، فالادب
تحت أرقى اشكاله ، والشعر بنوع خاص ، يجب ألا يعظم قضية ، او يعلّم
الأخلاق ، او يبحث في الفلسفة ، او يهتم بالتعليم .

هل يعني هذا ان الجمال الفني غير قابل لتعليم اي شيء ؟ كلا بالطبع ! ان
الجمال له في ذاته قوة عظيمة ترفع الانسان فوق ذاته . وما الانفعال الشعري سوى
قابلية لما وراء هذا العالم ، لعالم اكمل ، « فبالشعر ، ومن خلال الشعر ... ترى
النفس البهاء الكائن وراء القبر . » .

ولن يبلغ الفن ابداً غايته المقدسة هذه بالواقعية . ومما لا شك فيه ان بودلير
قد عبّر في كثير من الاحيان عن اعجابه بعبقريّة بلزاك ، ولكنه كان معجباً بقوة
عبقريته البناءة ، لا الملاحظة . ولم يبد له بلزاك رئيساً لمدرسة الواقعية ولا السابق
اليها . وتوجّهت سخريته او احتجاجاته ضد شان فلوري واصدقائه . وخيل
اليه ان الواقعية هي انكار للفن . ان نقل الطبيعة ليس عمل الفنان ، وكل ما
يستطيعه هو صنع بعض « الشذرات المتنوعة » ، « وتفسيرها بلغة سهلة واكثر
اشراقاً » . ولكن « عمل الفنان الاول هو ان يبدل الانسان بالطبيعة وان يحتاج
ضدها . » والفن « يُنقص من احترامه لذاته (إذا) سجد امام الواقعية الخارجية . » .

ان هذا الهجوم على الواقعية مبني على أسس فلسفية عرضها بودلير في « Salon de 1859 » فقال أولاً : « إن الطبيعة بشعة وأفضل مسوخ خيالي » ؛ ومن جهة ثانية ، هل لهذه الطبيعة واقعية أكثر من انتاج خيالي ؟ واخيراً ، هل يمكن التعرف الى « كل الطبيعة والى كل ما يدخل في الطبيعة ؟ » ولم يرض بودلير الا بواقعية داخلية وهو يحددها بالتعريف التالي : « ان الفنان ، الفنان الحقيقي ، الشاعر الحقيقي ، لا يستطيع ان يصف الا ما يراه وإلا ما يحس به . وعليه ان يكون اميناً حقيقة لطبيعته الخاصة » .

وغرض الفن في نظر بودلير هو ان يكون داخلياً ، فهو بالنتيجة فردي بالضرورة . « كل إزهار هو وقتي وفردني » . والفنان لا ينقل الا عن نفسه . واذا صح ان « العبقرية ليست سوى الطفولة وقد عثر عليها ثانية » ، فان الفن لا يستطيع ان يجد منبعه وقانونه الا في ما هو لدى الانسان اكثر خفية واكثر فردية . والفن « بحسب المفهوم الحديث » يقوم في « خلق شعر ابحائي يحتوي الغرض والموضوع معاً ، العالم الخارجي للشاعر والشاعر نفسه » . ونستطيع القول ان هذين العنصرين ليسا متساويين : فينبغي لشخصية الفنان ان تفرض نفسها على غرضها ، وان تتمثله ، وان تبدله بتفسيره ، لا ان تكون عبدة له وتحمي امامه كما يريد الواقعيون .

وبوجه عام ، يجب على الخيال ان يتغلب على الملاحظة . ان الخيال هو الموهبة الاساسية للفنان الكبير : وهو بوصفه أولى المواهب ، فسانه يخلق العالم وفق مخطط جديد . ان العالم المنظور هو في خدمته كمخزن للصور والاشارات ، فيقدم له الآلات الضرورية ليعبر عما هو اكثر خفية واكثر تفرداً في « أنا » الشاعر . وتجاه « الايحائية » التي تريد « ان تقدم الاشياء كما هي » او كما ستكون ، على افتراض اني غير موجود ، وضع بودلير « الخيالي » الذي يريد « ان يضيء الاشياء بفكره ويعكس نورها على الأفكار الأخرى » . والى الفوضى الظاهرة في العالم الخارجي يحمل الشاعر نظامه ، نظام فكره ، فيستطيع وهو الأكثر

فطنة من الآخرين ، ان يأخذ خارجاً عنه ويحتوي في ذاته نظام الطبيعة للعام .
توجد هنا مفاصلة روحانية ، تعتمد على الاعتقاد بوجود واقعية عميقة ، مكونة
من العلاقات ورام المظاهر المحسوسة والاخلاقية . « وما هو الشاعر ؟ .. ان لم يكن
مفسراً وقارئاً .. للمشاهات الشاملة ؟ » ، ان هذه المشاهات ، هذه « الموافقات » التي
تعرض نظريتها « القطعة الرابعة من ازهار الشر » هي الواقعية الحقيقية التي يجب ان
ينكبت عليها الشاعر ؛ ومزاجه الخاص الضروري وحده يسمح له بتفسيرها ،
فيستعمل اثناء عمله ، واقعية الكون العميقة في الوقت الذي يكشف فيه عما في
ذاته من جوهري .

والواقع ، إذا كانت طبيعة الخيال الخاصة لدى الشاعر تتكشف بقوة بالاختيار
الذي يقوم به بين مشاهاته التي لا يحصرها عد ، فان هذه المشاهات ليست اقل
واقعية : ان بودلير لا يرى فيها لعبة بحتة للخيال الشعري ؛ بل انه يعتبرها
كعادات سياسي في النظام الشامل . وهذه المشاهات هي مزدوجة . فمن جهة ،
يوجد لكل مفهوم مجرد ، ولكل فكرة ، مشابه في حقل مركز احساس الواقعية ،
ومن جهة اخرى ، توجد مشاهات دقيقة بين مختلف مراكز حقول الاحساس .
ودور الشاعر هو اولا في ادراك هذه العلاقات غير المنظورة بين معظم الناس ،
وبالتالي استعمال المحسوس للتعبير عن المجرد ، الذي لا يعبر عنه في ذاته .

ومن اجل تحقيق هذا البرنامج ينبغي للشاعر ان يتأمل اولاً . ولن يبلغ
الجمال الذي هو حقيقته ، الا اذا نضجت انطباعاته الاولى نضجاً بطيئاً ، بتعميق
شخصه الحميم . ويكون « الادراك بطيئاً ورصيناً وخميرياً » . ويحمل اليه
الشاعر العنف « والسذاجة » اللذين يميزان العمل العلمي . ولن يعود لكلمة
« إلهام » اي معنى في حد ذاتها . ان هذا الاكتشاف للذات وللعالَم لا يمكن
ان يكون الا ثمرة عمل منتظم ويومي ، وثمره مراقبة الصحة الفكرية مراقبة
صارمة . وبالعكس ، يمكن ان يكون التنفيذ مريباً و « ماهرًا » للاحتفاظ
في العمل الأدبي المكتوب بشيء من حرارة وانفعال الشاعر .

وهكذا ، بين الرومانسيين الذين ينتقد فيهم عرض الصفات الأكثر شيوعاً لدى الشخص الانساني ، والسهولة السطحية ، وبين البرناسيين الذين بدالهم انهم يولون الشكل عبادة تمنع خلق شعر انساني وحميم حقيقة ، بنى بودلير مذهباً شخصياً ومغصباً . ان غرض الشعر هو بالنسبة لكل جيل ، ما هو اكثر جدّة في الحساسية الحديثة ، وبالنسبة لكل شاعر ، ما هو اكثر تفرداً فيه . فيجب ان تتوجه انظار الشاعر الى ذاته ، واذا حدث وحملها الى العالم الخارجي ، فلن يكون ذلك الا ليجد فيه وسائل للتعبير عن حالات نفسية دقيقة شعر بها بفضل الصور التي ليست هي زينة شعرية ، بل كشف عن واقعية الاشياء العميقة . ولن يكون الشعر ابداً أداة لفكرة فلسفية واجتماعية وسياسية واخلاقية لا تخرج مباشرة عن النص الشعري . وستعطى المكانة الاولى للخيال الذي يكشف عن الشخص ، لا للملاحظة التي هي مغفلة . ان هذا المذهب بما فيه من جديد وأصالة يحمل في ذاقه بذور نظرية الرمزية .

الفصل الرابع

النظريات الرمزية

إن فرلين الذي بدأ حياته في ظل البرناسية، لم يقدم بعض الآراء في النظريات الأدبية، إلا على استحياء، وبعد أن تأثر برامبو. ولكنه لم يأخذ من غلواء صديقه الثوريّة، ومن إشرافه الخلاق، إلا ما ينطبق على حساسيته البصيرة كفنّان. ولم يكتب « الفن الشعري » الا حوالي (١٨٧١ - ١٨٧٣)، برّد فعله ضد المثال الاعلى البرناسي الذي توحى به الاعمال الادبية اكثر مما تعبر عنه النظريات. فعلى الشعر ان يقترب من الموسيقى اكثر مما يقترب من النحت والرسم، وعليه شأن الموسيقى ان يوحى لا ان يرسم او يصوّر الخطوط والاشكال؛ اما الكلمات، وهي بعيدة عن ان تطمع في الدقة التي هي المثال الاعلى للنثر الوصفي او التحليلي، فيجب ألا تستعمل « بدون شيء من الخطأ »، اذ ان القوة الشعرية تكن في حالة كلمة تبدو ظاهرياً غير دقيقة في المعنى. وعلى القافية ان تتنكر لغناها الهجومى العنيف لتكتفي بشيء تقريبي يلامس الاذن من غير ان يصدّمها؛ وعلى الابيات، بعدد اجزائها المفردة، ان تترك في الفكر شيئاً من عدم الرضى. وعلى الجملة، فإن وسائل الفن هي التنوع في اللون والشكل، وهي الضبابية، والطاقية، لأن غرض الشعر ليس الفكرة الواضحة، والعاطفة الدقيقة، بل الإيهام في القلب، والغموض الواضح في الاحساسات، والتردد في حالات النفس.

ان هذه المفاهيم التي لا يستطيع الذكاء وحده او التمثيل المحسوس ان يصفها ،
لا يمكن الا ان توحى ابحاء .

ان « الفن الشعري » الذي لم ينشر سوى سنة ١٨٨٤ كان عرضاً للوسائل التي
يستعملها فرلين اكثر مما هو بشير بنظرية جديدة في الشعر ، فضلاً عن ان فرلين
وجد نفسه مغموراً بسرعة بمدى الرمزية الصاعد ، هذه الرمزية التي لم يستصوب
فيها ما تعطي من الحريات للنظم ، ولا العمل الشاق في التعبير .

وقد اقترح رامبو في كتابه « *La Saison En enfer* » الذي « كتب سنة ١٨٧٣ » ،
طريقة شعرية اكثر جرأة من طريقة فرلين ، واكثر اتساعاً في مداها ، وقد
يكون هذا الاتساع ناشئاً عن ان الكاتب اهل تطبيقها وترك الباب مفتوحاً امام
استعمال النصائح التي اوصى بها . ولقد زعم في طموحه الجريء انه « اخترع فعلاً
شعرياً سيكون يوماً قابلاً لجميع المعاني » ، وانه « دون » ما يعجز القلم عن
وصفه . وتفترض « كيمياء الفعل » هذه اضطراباً في مركز الاحساس لا يكون
« اضطراب الكلمات » الا تفسيراً له . وبالعكس ، فإن اختراع الافعال تكون
له القوة الهائلة « لتغيير الحياة » ، لا بخلق مظهر جديد للأشياء وحسب ، بل
بخلق عالم جديد : « كائنات كاملة ، غير متوقعة » تخضع لتجاربك . فلن تكون
ذاتك و احساساتك سوى غذاء لدوافعك الختلافة . لم يقترح قط للشاعر
برنامج اكثر نبلاً ، ولم يسبق لحدود القوة الشعرية ان أرجعت هكذا بعيداً .
وان الشاعر الذي يأخذ بهذه النصائح ينال عن جدارة واستحقاق اللقب البدائي ،
لقب « الصانع » ، لقب « الخلاق » . ولم يسبق للفعل ان ادعى هكذا بجرأة
استعادة وظيفته الالهية . ولكن هذا النص لم يُعرف الا في سنة ١٨٩٢ ، في
الوقت الذي كان فيه تطور الشعر الفرنسي يحمل هذه الدروس اكثر قابلية
للمتمثل .

ان الاصلاح في الشعر يقتضي الاصلاح في الحساسية وفي الرؤية ؛ لذلك كان
على الشاعر ان يصبح « المتنبئ » ، « بتشوش طويل » غير متناه ، ولا معقول ،

في جميع المعاني ، ، وكان على الواقع الحميم ان يمدّه بينبوع جديد للالهام ، شرط ألا يتجاوزه بتحويل « معمل » الى « معبد » بل يختار من هذا الواقع ما لم يسبقه اي شاعر آخر الى ملاحظة قيمته الشعرية :

« كنت أحب الرسوم السخيفة ، كالرسم فوق الابواب ، والديكور ،
وستائر المهرجين ، والاعلانات التجارية ، والنقوش الشعبية ، والادب
المهمل ، واللاتينية الكنسية ، والكتب الخلاعية ، وقصص الجن ، وكتب
الاطفال ، والاوربات القديمة ، واللازمة السخيفة ، والايقاع الساذج » .

لقد تكشف له عالم شعري جديد ، كان الشعر فيما مضى بعيداً عنه كل البعد .

ومن جهة ثانية ، فان الأداة الاولى للفعل الشعري ، اي الكلمة نفسها ، التي
كانت فيما مضى لا قيمة لها الا كمتحضرة ، تصبح واقعاً ملموساً ، تلونها حروفها
الصوتية ، وتضع فيها الحياة حروفها الساكنة . وبهذا اعيدت للعنصر الاول في
الفن قيمته الخاصة ، ووجه الانتباه الى اللفظة ، التي هي الواقع الحقيقي للشعر ،
والتي كثيراً ما استعملت كأداة طيبة وبدون قيمة خاصة لصالح الفكرة او
الانفعال . وكان في هذا تجديد إدخال السر في الكلمات ، بينما لم تعمل الرومانسية
على ادخاله الا في الاشياء . وفضلاً عن ذلك ، فقد اخذت اللمحة « Symbolisme »
التي اسسها « غ . كامن » و « مورياس » تعبر بوضوح منذ سنة ١٨٨٦ ، عن
الفكرة القائلة بأن العمل الشعري يقوم على السمو بالواقع وفقاً لمزاج ما . واصبح
بودلير المعلم الكبير ، وفيليه دي ليل آدام النموذج لموقف شعري حقاً ، اي
مثالي وسامٍ ، تجاه الايجابية المنتصرة لمدرسة الواقعية والطبيعية . ان موسيقى
فاغنر والرسم الحديث يقدمان للشعراء نوجيهات ونماذج ؛ ولم يعد الموسيقيون
المعاصرون يسمعون الى التعبير بالصوت الانساني عن الانفعالات المباشرة بمقدار
ما يحاولون الانجاء بها باوركسترا حالات النفس والافكار الكونية ؛ وامتنع
الرسم عن انتاج الواقع التقليدي ليشوّهه باتجاه الحلم « Carrière » ، او الأسلوب

« Puvls de Chavannes » ، او لكي لا يُرى فيه سوى حجة للعبة الالوان
« الانطباعيون » .

ان طريقة مالارميه في الشعر ، وقد تكونت بنموض منذ قصائده الاولى ،
لم نجد تعبيرها الا بعد وصوله الى باريس سنة ١٨٧١ . ولكننا نستطيع ان نجد
صورتها في قصيدته « *Toute l'âme résumée* ... » حيث ينصح الكاتب الشعراء
بإبعاد « الواقع لأنه يفسد ... » ، كما يسقط المدخن رماد لفاقته ليكملها تحترق
« بمعرفة » ويترك الدخان يتصاعد منها ، الدخان الذي هو الصورة لشعر خفيف
ولامادي تقريباً . غير اننا نجد العناصر الاساسية لمذهب مالارميه موزعة في
الكتاب الذي 'جمعت فيه تحت اسم « هذيان » مقالات متنوعة ومنتخبات مختلفة
من المحاضرات .

ان العمل الاول للشاعر هو « إعطاء معنى اكثر صفاء للكلمات الاقليمية » .
وان ما « يعين الشاعر في امتداد عمله او تأثيره » هو اعطاء « الأداة الوطنية
بعض موافقات جديدة » لكنها معروفة ، وفطرية . وعلى الشاعر - وفي هذا
قضاء على حلم رونسار - ان يحول الكلمات الجارية عن معناها التقليدي بدون
ان يشتق كلمات جديدة ، وان يُبرز بين رنين الكلمات المركب ، بعض التناغم
الذي لم يُعزل بعد ، ولكنه مع ذلك محسوس . ولا تتم هذه العملية إلا اذا أضاء
بيت الشعر الكلمة إضاءة خاصة ، لأن الكلمة المعزولة لا تستطيع مطلقاً ان تأخذ
قيمة جديدة ، وسياق الكلام هو الذي يميل بها نحو هذا الامتداد او ذاك .
ويأسف مالارميه لأن الكلمات لا تستطيع ان تؤدي معناها برنينها وحده .
ولكن

« بيت الشعر المؤلف من عدة ألفاظ هو الذي يصنع كلمة كاملة ،
جديدة ، غريبة عن اللغة ، ساحرة ... ترفض ، بلحمة سامية ، الصدفة
الكامنة في الالفاظ على الرغم من عملية تقويتها تقوية متعاقبة » في المعنى
وفي الرنين ، وهي تدهشك كأنك لم تسمع في حياتك مقطعاً عادياً

هكذا بليغاً ، وفي الوقت نفسه ، فإن تذكر الشيء الموصوف يستعمل في جوّ جديد .

ان لعبة الصور تعزل ما لا يحصى من امكانات الكلمة . وبيت الشعر ايضاً هو تلاحم دقيق بين الصور والأنغام اكثر مما هو كلمة واحدة او فر طولاً ، ولكن اوفر بساطة من الكلمة الممزولة ؛ ان مدلوله هو في الوقت ذاته اكثر غنى ، واشد ضيقاً ، واعظم دقة ، واوفر ايجاء : ان بيت الشعر ما هو الا كلمة كاملة ، واسعة ، طبيعية ، وما هو الا عبادة لخصائص الكلمات .

كان يجب اذن انقاذ الشعر ، فقاوم ما لارميه بكل قواه صعود الشعر الحر ولم يفكر مطلقاً في التفريق بين عناصر البيت الشعري ، ولا في تطويع قواعده ، ولا في تليين بنيت ، بل توخى تقويته والتضييق عليه ؛ وكانت غايته وغاية اصدقائه هي : التضييق نهائياً مرة واحدة ، قبل ان 'تترك' الزمن ، الأداة القديمة والمفلوط فيها احياناً ، التي هي الشعر الفرنسي ، في وضع ممتاز ، مع اتحاد مرغوب فيه ونهائي . ومن هنا ينشأ اعترافه بحميل البرناسيين ، وبحميل بانفيل بنوع خاص ، لما اظهره من ارادة قوية في انقاذ المروض وما في قواعده من صعوبة ، ولأنه لعب « لعبة رسمية او خاضعة للإيقاع المحدد » ؛ واحتج على ميل بعض معاصريه الذين يرغبون في تحويل « النظم الى شيء جديد بالنسبة للفتايح البدائية للكلام » .

والحال ان روح الشعر هي القافية ، وهي قانون النظم ، لا المحتوى اي الموضوع . « كل قصيدة تنظم خلافاً لعبقرية الشعر القديمة ليست بقصيدة » . ومما لا يشك فيه انه قبل كتابة القصيدة يستطيع المؤلف ان « يمتلك ويضع مفهوماً للفكر الذي يود معالجته » ، ولكن لينسأ بالتأكيد في طريقته العادة وليستسلم بالتالي الى فن النظم وحده . ان الشعر هو الذي يقوّي « ألوف عناصر الجمال » ، لتتنظم في قيمتها الجوهرية . انه « الصورة الإلهية لتأليهننا » التي « تستعير كل المعادن المجهولة ، والموزعة ، والطافية ، بحسب ما فيها من الفن

وتنظيمها لكي تزيد الطابع اشراقاً . ولكن يجب كذلك ان يقوم في الابيات الشعرية هذا الاستمرار الذي يمنع الواحد ان ينعزل ، وان « يبقى حتماً » . والقافية هي التي تضمن هذه « الوحدة الذاتية للجزأين المتتابعين » التي تذكر بها خارجياً مساواة في السجع ، ؛ والعروض كذلك هو الذي « يصفى في تعبير اخير ، لغة النثر .

لقد عرض مالارميه في « أزمة الشعر » الوضع الحالي للنظم الفرنسي ، فأشار الى الإضطراب الشعري في نهاية القرن التاسع عشر ؛ ويبدو ان هوغو كان آخر من ابقى الشعر ضمن قواعد النظم الدقيقة ، وانهم بعد موته ، وتحت تأثير فرلين ، وقد تعبوا من صرامة النظم التقليدية ، حاولوا التجديد ؛ فتصنع البعض نظماً لا غبار عليه بحرفيته ان لم يكن بفكرته ، وحطموا سنده الحقي . وتخلص البعض الآخر امثال هـ. دي رينيه ولافورغ ، بمهارة ، من القواعد الشعرية باختيارهم الاشعار المفردة المركبة من احد عشر او ثلاثة عشر مقطعاً ، وباستصوابهم التقاء حرفين صوتيين ، بدون ان يحرموا انفسهم في بعض الاحيان من ان يفجئوا كمال الشعر الالكسندرانى التقليدي ، وهذا الكمال يكون اكثر ادهاشاً كلما هيا امامه السبيل عدم ترتيب الاشعار السابقة . ولكن خرق التقليد هذا يفترض الاحترام ، حتى انه يفرض فرضاً ، كآب الشكل هو من القداسة بحيث ان استعماله ينبغي ان يكون استثنائياً . وعلى العكس ، فقد تحرر البعض تحرراً نهائياً بالشعر الطليق الذي لا يقر مالارميه استعماله الا لتنوعات الانفعال الشخصي .

ومع ذلك ، فإن هنالك شيئاً مشتركاً بين جميع المدارس الحديثة ، يقره مالارميه ويوصي به ، وهو ان تلبى هذه المدارس

« مثالية (موازية للسلسل والموسيقى) ترفض المواد الطبيعية ، وهي لشراستها تنظمها فكرة دقيقة ، لتلا محتفظ بشيء غير الشعر . ويجب اقامة علاقة بين الصور الدقيقة ، ينفصل عنها مظهر وسط سهل

الدوبان وواضح ، مقدّم للألوهية . لقد زال ادعاء تضمين الورقة اللطيفة
الحجم شيئاً آخر غير رهبة الغابة مثلاً ، أو الصاعقة الصماء المتناثرة بين
الأوراق : لا الغابة ذاتها الكثيفة الأشجار ، وهذا الادعاء هو خطأ
جمالي ، على الرغم من أنه يعرّى الروائع الأدبية . إن بعض رشقات
الكبرياء الخفية المعلن عنها بحق توقظ هندسة القصر الصالح وحده
للسكن ، وخارجاً عن كل حجر تنطبق الصفحات بشكل سيء .

فالشعر إذن يجب ألا يكون وصفاً ولا روائياً ، بل إيحائياً . وإن يتكلم
المرء كشاعر هو أن « يكتبني بالتلميح » عن الأشياء « أو أن يستخرج صفتها التي
تجسّم فكرة ما » . وليس للقارئ أن يُقاد بيده إلى موطن ففكرة الشاعر
الدقيقة ، بل عليه أن يجد الفكرة التي يتضمنها حقل القصيدة الضبابي ، وإن
تقوده علامة لا تدرك إلى أحد الأمكنة ، حيث تختبئ ، أو تفتتح فكرة هي
غامضة لأنها مركبة . إن كل قارئ يجد ما يناسبه من هذه الفكرة المركبة
وفقاً لخياله ونفسه وزمنه أو بيئته ، ويكون القارئ أمام القصيدة كالسَّمْع
أمام الموسيقى .

ومع ذلك فالشعر غير قابل للتمثيل بالموسيقى ، بمعنى أن « الفعل » يرتبط
بالطبيعة « ارتباطاً وثيقاً » ، إذ ما من أحد يمكنه أن ينسى القيمة العادية للكلمة
ولأن كل كلمة تحتل مضموناً مادياً : « إن الشعر » أو ما توصي به العصور ،
يتمسك بإيمان بالأرض ، بالتراب حيث كل شيء ؛ ولكن عليه أن ينفذ عنه
هذا التراب المادي بتعريف الكلمات ، لينطلق بهذا « التبديل الإلهي » نحو المثال
الأعلى . وتكون مادته خارجية على قدر الامكان بالنسبة لحساسية الشاعر أو
لخياله السري . إن الشاعر الحديث يتجنب الحادثة المغفلة ، والأسطورة التي
يبتسها التقليد ، ولا يسعى كذلك إلى الاختراع ؛ ولكنه يوضح أكثر حركاته
خفية ، مخضماً بدون تردد الأساطير والوقائع لخصوصيات نفسه .

إن مذهب المارميه يحتوي ثلاثة عناصر متميزة ، ولكنها متناقضة في غالب

الاحيان ؛ فالكلمة ، او بيت الشعر ، يحتوي في ذاته قيمة موسيقية خاصة ؛ والغرض لا يُشار اليه الا بصورة تلميحية ؛ ومادة القصيدة هي فكرة ، اي مفهوم مجرد ، فكريّ او تأثيريّ . ان هذه النقاط الثلاث هي اساس الشعر الحديث ، ولكن في العصر الذي استخرجها فيه مالارميه - بدون قوة ولا وضوح - بين سنتي ١٨٧٠ - ١٨٨٥ ، لم تكن كافية لوضع توجيهات لمدرسة ادبية . وخطوط المذهب الاولى القامضة هذه ، لم تتخذ لها جسماً الا بعد سنة ١٨٨٥ ، ولم تعط ثمارها الا بعد سنة ١٨٩٠ .

ان الكتاب الشباب الذين ارتضوا حوالي سنة ١٨٨٠ اسم « المنحطين » ، وهو لقب كان مهيناً في بادىء الامر ، كانوا يتميزون بفوضى فكرية واخلاقية اكثر مما كان لهم مذهب ادبي خاص ؛ وكان مذهبهم الفني ، على الخصوص ، انعكاساً لهذه الفوضى الهدامة . ولقد نادوا بتجديد ايجابي في نقطة واحدة ، هي ان الشاعر يستطيع خلق جميع الكلمات المولدة التي يريدّها . وهذا استعداد نظري ما لبث تطبيقه المضاد ان ميّز المنحطين بسرعة ، حتى انه منع من ان يكون لهم تأثير دائم .

ولدت المدرسة الرمزية يوم نشر مورياس ، في ملحق الفيغارو الأدبي ، في الثامن عشر من ايلول سنة ١٨٨٦ ، رسالة فيما هي تقترح الكلمة تحتوي تحديداً للشيء ، وقد اعتبرت كأول اعلان عن الرمزية .

ولقد أعمل مورياس المحاولات الشعرية المتعددة ، التي كانت مزدهرة منذ بضع سنوات ، واقترح مفهوماً شعرياً يحل محل البرناسية ، كما حلّت هذه محل الرومانسية . وقدم بودلير ، ومالارميه ، وفرلين ، كأسناد لهذا المذهب . قدم الاول لأنه « الرائد الحقيقي » ، والثاني لأنه وهب الشعر « معنى السر وما يفوق الوصف » ، والثالث لأنه « حطم قيود الشعر القاسية » . لقد وازن اولاً بين الشعر الجديد كما كان يتصوره ، وبين طرق الشعر الداخلية ، وأظهره « عدواً للتعليم ، والإلقاء ، والحساسية الحاطئة ، وللوصف الموضوعي » ؛ ان الشعر هو

في خدمة الفكرة لا في خدمة الفكر ، فكرة ينبغي ان يعبر عنها « بمشابهات خارجية » فقط . والواقع ان الرمزية يجب ان تحافظ على ذاتها من ناحيتين ؛ فلا ينبغي ان تمثل الفرض الخارجي من اجل نفسه ، ولا ان تعبر عن « الفكرة في ذاتها » ، حتى ولا ان تدركها . إن « الظواهر المحسوسة » هي « ظواهر بسيطة حساسة معدة لتمثيل مشابهاها الفلسفية السرية مع الافكار الاولى » .

اذن ، فلقد عُرضت الرمزية قبل كل شيء ، كمثالية تستعمل للتعبير عن ذاتها بشكل فني ، « المشابهات » التي غشاها بودلير بين العالم المحسوس والعالم المجرد ، وتلك التي بين مختلف حقول العالم المحسوس الشهوانية .

اما في ما يتعلق باللغة ، فإن مورياس يعارض « المنحطين » منادياً باستعمال اللغة الصحيحة ، لغة ما قبل فوجيلا وبوالو - ديبريو وامثالهما ، اللغة الفرنسية الصحيحة الفزيرة المرححة ؛ ولكنه يترك للاسلوب حرية كبرى ؛ فهو يريد « نموذجياً ومركباً . العبارات المتناسكة بالتناوب مع العبارات ذي الضعف المتوتج ، والحشو البليغ ، والاضمار العجيب ، والتفسير في التركيب المفاجيء المتروك ، والاستعارة الجريئة المتعددة الالوان » . اما الابقاع فهو : « احباء المروض القديم ؛ فوضى منظمة بمعرفة ؛ والقافية المعقدة المتينة ... بالقرب من القافية ذات السائلة الصعبة الفهم ؛ والالكسندراتي ذي الوقفات المتكاثرة والمتحركة ؛ واستعمال بعض الارقام المفردة : ٧ ، ٩ ، ١١ ، ١٣ ، في شتى التنظيمات الابقاعية ، والتي هي حاصلها . اما في ما يختص بالشكل ، فضم دروس بانفيل الى دروس فرلين ووضع نصائحتها معاً في خدمة مثالية مالارميه .

ولقد حول انقول فرانس هذا الاعلان عن الرمزية ، في نقده إياه ، الى قانون واحد : « لا تصف شيئاً ولا تسم شيئاً » ، واعلن عن الفموض الذي يلتج عنه بالضرورة .

وبعد مرور بضعة اسابيع على اعلان مورياس ظهرت الصحيفة « *Le Symboliste* » التي لم يصدر منها سوى اربعة اعداد ، ولكنها ساهمت في نشر لفظة « الرمزية »

وفرضها . اما مورياس ، فعلى الرغم من اعلانه الذي جعل منه رئيساً للمدرسة الجديدة ، وعلى الرغم من انه كان رئيساً لتحرير الصحيفة المحتجبة ، فقد نشر في الفيغارو سنة ١٨٩١ رسالة يمكن ان تُعد دعوة للمدرسة الرومانية ، التي ظهرت اولاً كأنها تقرّع عن الحركة الرمزية ، ولكنها في الواقع كانت تبتمد عنها . وقد ارجع مورياس الميل الجديد الى التقليد الاغريقي اللاتيني والعصر الوسيط ، الممتد من القرن الحادي عشر حتى لافونتين . فالرومانسية ليست سوى مظهر مرضي لهذا التقليد ، وهي وحدها الشرعية ، كالبرناسية والرمزية المولودتين منها . وطالب « بشعر صريح ، عنيف ، وبكلمة واحدة ، بشعر جديد يعود الى صفاء ووقار أصله » .

ولكن الرمزية كانت بعيدة جداً عن الزوال . واذا ما اخذنا بعينة الاعتبار الحقل النظري رأينا انها لم تكن بعد قد اعطت كل ثمارها . ففي سنة ١٨٨٦ انسلخت عن رمزية مورياس رمزية رنيه غيل ، مؤسس المدرسة الرمزية الموسيقية التي اصبحت المدرسة التطورية الموسيقية .



لقد رأينا ان المدرسة الرمزية كانت تتميز في قسم منها بأن يُنسب للكلمة في ذاتها قيمة خاصة ، موسيقية ومستحضرة ، تضاف الى قيمة الكلمة ، وفي بعض الاحيان تناقضها كعلامة ايدولوجية . وكان الشاعر يجهد في منافسة الموسيقى بقوة فنه الاستحضارية ؛ ولكن احدى من الشعراء لم يضع نظرية لهذه الطريقة الشعرية قبل رنيه غيل ، الذي حاول بحراً تبرير هذه النظرية تبريراً علمياً في كتابه « *Traité du Verbe* » ، الذي عاد اليه وأتمه سنة ١٨٩١ ، ثم أعاد نشره سنة ١٩٠١ تحت عنوان « *Méthode à l'œuvre* » .

ان المبدأ الاول في نظرية غيل هو فكرة « التطور » . وانه لمن الصعوبة بمكان ان نحول فكرة واسلوب هذا الجمالي الى افكار واضحة وتعايير يفهمها القارئ . وعلينا كذلك ان نهمل من هذه « الطريقة » الفصل الرئيسي الذي

يحمل عنوان «مبدأ الفلسفة التطورية» ، إذ يلزمنا لمرضه مكان اكبر مما تستحقه هذه المتناقضات الغامضة ؛ وغيل هو اكثر دقة واكثر تشويقاً في الفصل التالي : « طريقة الفن - موسيقية الفعل » .

ان العمل الشعري - بحسب غيل - لا قيمة له الا بمقدار ما « يمتد بإيجاه القوانين التي تنظم وتجمع (الكائن الكلي) للعالم ، متطوراً وفقاً للإيقاعات نفسها » . وهذا يتضمن فكرتين : الا يكون الشعر الا الثمرة الخاصة لقوانين الكون العامة - وهذا ضميرياً ؛ وان يكون هذا القانون الاساسي ايقاعاً . « ليست المادة... » ، انها تتحول . « والفن مثلها ، يجب ان يكون حركة قبل كل شيء ، منفذاً ، وتفسيراً للحركة . ان الموسيقى الآلية هي اكثر الفنون جدارة بتفسير هذا التحول الخالد للانفعال ؛ وعلى الشعر ان يقلدها . وانه ليستطيع ذلك لأن الاصوات ، هي في الواقع ، آلات موسيقية قبل ان تكون اي شيء آخر ، بالحروف الصوتية والساكنة . ان غيل يريد اذن خلق «موسيقية الفعل» ، فيعيد هكذا « قيمة اللغة الصوتية » الى مكانها .

« اذن يجب ان نقبل باللغة الشعرية تحت مظهرها المزدوج فقط ، او على الاصح ، مظهرها الوحيد ، الصوتي والتشخيصي الرمزي ، وألا ننتخب على غير ما تهواه رغبتنا الخلاقة الا الكلمات التي تتكاثر فيها ، هذه او تلك ، من النغمات الصوتية : ان الكلمات التي تحمل زيادة عن معناها الدقيق ، القيمة المؤثرة في ذاتها ، قيمة النغمة ، والتي نراها مفروضة تلقائياً لأنها رنانة بالمفكرة ، وبالأفكار التي تولد ، تنتج حتى من تكوينها نفسه موسيقاها الخاصة وإيقاعاتها » .

ولكن الواقع ان ما يهم الشاعر خصوصاً هو المحتوى الصوتي للكلمات . فهو لا يستطيع ان يخلق بالموسيقى الصافية وحدها بتلاعبه في شعره بالكلمات ، بل كذلك لوجود علاقة اغرقت في نسيانها انسانية كثيرة العقلانية ، بين القيمة الصوتية للكلمة ومختلف نظم المواطف والأفكار . واللغة ، اذا ما اعتبرت من

وجهة النظر هذه ، كانت بالتتابع ، وفي الوقت نفسه «توسعا متكاثرا متنوعا»
للصرخة ، وتوسعا مركبا متطورا للإيقاع ، يتناغمان في تطور الفكرة ، .
والفكرة هي مظهر جزئي ولكنه مضمّر في المجموع ، في نظام او إيقاع العالم .
وعلى «الجسم الشعري» الحقيقي ان يُدرك «العالم تلقائيا وبفطرية من خلال
انغام تكلم» .

وقد توصل غيل الى وضع تصنيف للحروف الساكنة والحروف الصوتية ،
بحسب مشابهاة احضارها ، ومثالا على ذلك فإن الحروف الصوتية «e» ،
«ē» ، «i» ، «ī» توافق اللون القرمزي في نظام الألوان ، والحروف الساكنة «R» ،
«S» ، «V» توافق «مجموعة ساكس»^(١) العالية في نظام الآلات ، وتوافق «الضجيج
والاجداد» ، والهمثاف ، و «غريزة التخريب» ، والانتصار ، والارادة ، والعمل ،
في عالم الانفعالات . وهكذا ، فإن الف تنظم يمكن ان يقوم في الالعب اللفظية .
اما عن بيت الشعر ، فإن غيل «ينتقد العاطفة الساذجة التي كانت لهم نحو
الإيقاع : عاطفة عودة منظمة ومتساوية البعد لجزء عددي في حركة ما» . ان
القيم المختصة بالكبة ، و «العلامات العددية» ، التي كانت تؤلف اساس الشعر
الالكسندرانى التقليدي - الكسندرانى الرومانسين والبرناسيين كما هو شعر
الكلامبيكيين - ينبغي ان يحل محله «الرسم المتطور للإيقاع» . وليس الإيقاع
الشعري بالنسبة لرنيه لعبة سهلة للحن ؛ انه التفسير الادبي لنمط من التحول
الشامل ؛ والإيقاع هو «ملازم للمادة التي تتحول» . وتكون اطواره اكثر او
اقل كثافة ، او تباعدا ، او بروزا ، او تسطعا ، على ألا يحسب حساب لغير
طبيعة الانفعال او الفكرة ؛ وهو يتجاهل عن عمد التناقض الاعتباري في النظم
التقليدي

«انت يا موسيقي مجموعة «الكلمات الآلية» ... اننا لا نفهم منها
بحسب المواضيع او الاسباب المحركة للفكر الا تطورها ، من خلال
التنوع المناط قياسه بها . على انها لو وُضعت في مكانها ، لفهمنا ايضا

(١) ساكس : صانع آلات موسيقية .

تطورات المواضيع الثانوية : فهي تتدافع نحو «عمل» واحد ، وفي مأساة واحدة ، وتبدو على تفرعها ، متألفة الرنثة ، مشكلة بمجموعها لا دورات كلامية وحسب ، بل قصائد من كتاب ، وكتب من مجموعة أدبية .

والقافية المفيدة للدلالة على وقت «وحدة المدة» التي هي بيت الشعر الحقيقي ، مهما كان طوله ، يمكن حذفها اذا كان يجب إلغاء الوقت لا تعيينه . فتندفع القافية الى الداخل ، وتتردد صدى في بيت الشعر ، فتخلق هكذا الجو الموسيقي . وبوجه عام ، تصبح الانغام الصوتية متناغمة بالنظر لتأثير متجانس .

وبدا رنيه غيل وكأنه يمزج البلبلة الميتافيزيقية والدقة الصوتية بطريقته . ومع ذلك ، فإن هذه الطريقة تقدم تجربة هامة لقياس الاغراض الفعلية والعروضية في المدرسة الرمزية ، وجهداً مشكوراً لايجاد الاسس العقلية والمنطقية لفلسفة ما في بناءات فرلين ورموز مالارميه ومحاولاته الموسيقية . وبكم من الثقل والتحدق يتبع رنيه غيل ويدفع تكهنات بودلير ورامبو الى آخر حدودها النظرية ، في ما يتعلق بقيمة الكلمة الفنية ، وقيمة عناصرها الصوتية والساكنة .



بعد محاولات رامبو في كتابه « *Illuminations* » ، وبعد اعلان مورياس ، ظهر الشعر الحر كأحد فتوحات الرمزية الاساسية . وقد تكلف بعض النقاد ان يروا في هذا منشاء الاساسي ، و « نصيبه الاكثر وضوحاً » . ولكن لم تتوطد أركان مذهب الشعر الحر إلا في سنة ١٨٩٧ ، في مقدمة طبعة جديدة من كتاب غوستاف كاهن « *Palais nomades* » .

لقد برّر غوستاف كاهن أولاً المبدأ نفسه للتجديد في الحقل التقني الفني . فعلى اشكال الفن ان تتطور طالما كانت هي شيئاً انسانياً بحتاً ، وطالما كانت الانسانية تتطور في الزمن ؛ لأن حساسيتها هي التي تتطور بنوع خاص . « ان الاشكال الشعرية تتطور وتموت .. انها تتطور من حرية اولية الى جفاف ، ثم الى

موسيقية عديمة الفائدة . ولكن التطور الانساني بطيء ومستمر ، وإحلال الشعر الحر مكان النظم التقليدي لا يشكل تطوراً وحسب ، بل هو ثورة. ذلك لأن التطور ليس ممكناً في الاشكال الفنية . والواقع ان ذوق الجمهور يبقى اميناً مدة طويلة للأشكال التقليدية التي لم تعد تستجيب لحساسية جيل الفنانين الشباب ، وهو بملطته يمنع التطور او جزأ بميلهم اليه . وهكذا يبقى الشكل القديم مستعملاً مدة طويلة على الرغم من انه لم يعد منطبقاً على الحساسية الجديدة . وكل ما يحدث هو تصحيح هذا الشكل بتنقيح خجول ، يخفف من صلابته ، ويخهد في ان يأخذ بعين الاعتبار حاجات أذن قد تطورت . ولقد قام بالتنقيح في حقل الشعر ، بالتتابع ، الرومانسيون ، وبانفيل ، وفرلين ، ورامبو ، قبل كتابة « *Illuminations* » . لقد خلق هؤلاء الشعر الحرر ، ولم يخلقوا « الشعر الحر » ، واحتفظوا « بالابقاء » القديم . فكان من البديهي اذن ان يتم التطور الفني «بهزات» عنيفة ، وان الطبيعة في هذا الحقل ، على الاقل ، تباشر عملها بالقفزات .

ولكن ببطء التطور الشعري هو أمر واقع . فأشعار بانفيل ، وحتى اشعار رامبو ، هي قريبة جداً من اشعار ماليرب . ومرد ذلك الى فقر « التفكير الجمالي » الداخلي ، والى انهم « اهلوا التنقيب عن الوحدة الاساسية » للشعر . وقد لاحظنا ، في الواقع ، منذ سنة ١٥٥٠ ان الابحاث الجمالية في طبيعة الشعر الفرنسي قد بقيت ، بوجه عام ، فقيرة وسطحية ، حتى لدى العقول التي كانت اعنى تغلغل في حقل علم الجمال الادبي .

ويتساءل غوستاف كاهن : ما هو الشعر ؟ انه — كما يعتقد — « اقصر جزء ممكن ، يمثل توقفاً للصوت وتوقفاً للأنغام » . وهذا التوقف هو القوة المختلفة المظهر للنفثات الانسانية وفقاً للانفعالات ، والرحابة المختلفة المظهر لعالم الفكر ، التي عليه وحده ان يفرضها . فعلى كل شاعر اذن ، في كل مرة ، وفي كل قصيدة ، وفي كل عنصر من قصيدة ان يخلق ايقاعاً خاصاً . والشعر ابعد جداً من ان يكون خاضعاً خضوعاً صارماً وظاهرياً كالنثر ، فهو لا يتقبل الخضوع ، الذي هو خاص في كل مرة ، إلا من ذاته . وانها لفكرة اساسية هي نهاية طبيعية لتطور الشعر

الرومانسي . ولكن صعوبة ايجاد مثال اعلى جديد هي التي تصحح ما يمكن ان يسمح به هذا التحرر الكامل والنهائي للشعر ، فلا يندفع نحو النثر : فعلى الشاعر ان يمنح الموسيقى كل ما يستطيع ان يرفضه من الآن فصاعداً من النظام الخارجي للنظم التقليدي .

هل يعني هذا ان مشرع الشعر الحر يمنع استعمال الالكسندرا في الكلاسيكي - اي الرومانسي منه او المالارمي (نسبة لما لارمي) ، او الكلاسيكي الخاص ؟ كلا بالطبع ! فإن الشعر الالكسندرا في اذا ما تدخل احياناً في تتابع الاشعار الحرة اخذ كل قيمته بمعارضة قوته بالسائلية حيث يتبلل .

ان موسيقى الشعر الحر هي ايقاع قبل كل شيء ، لا لعبة للأنغام الموسيقية . ولا يمكن ان يُبنى هذا الايقاع على لهجات صوتية محتها من لغتنا اسباب لفظة متنوعة وتاريخية . ولقد حلت محل هذه اللهجات « لهجة دفع الجملة » ، لا الكلمة . وفي اللغة الفرنسية إنما الجملة هي التي تبرز لا الكلمة . ولهجة الدفع هذه تُعطى للجملة بالانفعال الذي تعبّر عنه ، وهي التي تقيم الوحدة الحقيقية للقصيدة بأجمعها في الشعر الحر ، لا لدور من القصيدة ، او لمقطع منها . ان الاساس الحقيقي للايقاع هو اذن « الالتقاء الفطري » لا الاطار السطحي لعروض طقسي . والقافية تتحول الى السجع : « فنتجنب ضربات الصنوج في نهاية بيت الشعر » . وما الفائدة في الواقع من توجيه الانتباه فقط الى الكلمة الاخيرة ، والمقطع الاخير ، في مجموعة انغام تلتها وحدتها من ايقاع تشترك فيه كل العناصر ؟

ويبدو ان الشعر الحر في العصر الذي كتب فيه غوستاف كاكن كان مخصصاً للتعبير عن المناجاة العاطفية الصميمية ؛ وقد تلبأ غوستاف كاكن - لمستقبل ما كان يقدر انه سيكون هكذا قريباً - ان « عملاً ادبياً عظيماً سيحيي » ، ليظهر ان هذا الشكل الشعري جدير بالتعبير عن اشد العواطف رحابة ، وعن اعق الانفعالات واكثرها اتساعاً . وفي الواقع ، سرعان ما يأتي كلوديل لبيتن صواب هذه النبوءة .

محلّ هذا الإيهام قواعد دقيقة في وظيفة مقاومة الارتياحية : « لا ارتياحية ممكنة بالنسبة لقواعد لعبة » . وهذه القواعد تؤمن العمل الأدبي ضد النسيان وضد الاحتقار أفضل مما يؤمن له ذلك الخلق الفلسفي أو العلمي ، حيث تقوم بالعبء فكرة يمكن تبديلها أو تخطيها على الدوام . وكان بوفون ، بمد ما ليرب ، في خطابه عن الأسلوب قد وجد تبريراً في استنتاجه . فضلاً عن ذلك ، هل يستطيع الإنسان أن يحقق شيئاً آخر غير الكمال الذي وضع أولاً هو نفسه قوانينه ؟ والإنسان ، في يأسه لبلوغ كمال خارجي ، لا يستطيع النجاح إلا انتصر بهذه اللعبة ، بموافقة الصعوبات بحسب قياسها . وإننا نرى كيف أن جمالية فاليري من هذه الناحية ، تعتمد بقوة على فلسفة للإنسان ، وهو ، لكي يسير في وجهة معاكسة ، ينطلق بالضبط من النقطة نفسها التي انطلق منها باسكال في *Pensées* .

والقواعد تجبر على الاختيار من كتلة لا قيمة لها من اقتراحات الفكر ، وهي وحدها التي تقدم للإنسان غاية مضمونة ، وللعمل الأدبي إمكان مقاومة الارتياح أو تطور الذوق . وهي إلى ذلك تخلق الجمال .

« لن أذهب إلى القول مع جوزف دي ميتر بأن كل ما يضائق الإنسان يقوّيه . فقد يكون سها عن بال دي ميتر وجود احذية ضيقة . ولكن في ما يتعلق بالفنون ، فإن هذا الأمر يوافقني بالتأكيد ، لأن الأحذية الضيقة تدفعنا إلى اختراع رقصت جديدة كل الجدة » .

« إن الشاعر هو من تعطيه الصعوبات الملتحمة بفنّه أفكاراً - وليس بشاعر من تمنع عنه هذه الصعوبات الأفكار » . ليست هذه فكرة جديدة ، وغالباً ما مررنا بها ، ولكن فاليري يعبّر عنها بقوة مميزة ، ويبرّرها بالملاحظة الدقيقة لسير الفكر الخلاق .

« إن الفكرة الغامضة ، والمادة ، والدافع الكثير الاستعارة ، وحسن السبك ، محطمة على الأشكال المنظمة ، والحصون المنيعه للمروض الاصطلاحي ، تولد أشياء جديدة وصوراً غير متوقعة . ففي اصطدام

الارادة والعاطفة بفقدان حسن التواطؤ نتائج مدهشة .

ويتساءل فاليري في ما يختص « بادونيس » لافونتين عن مصدر « العناء الذي جعل شعراء جميع العصور... يرضون بحمل السلاسل » . ومن الواضح ان الخضوع للقواعد ، هو في الواقع ، « إبعاد لعدد لا يحصى من الامكانات الجميلة » ، ولكنه كذلك « استدعاء من البعيد البعيد لمجموعة من الأفكار الجميلة لم يكن ينتظر ان تدرك » ، وهو خصوصاً معارضة مقاومة سطحية ، ولكنها ضرورية لتعبير المبكرة في شكله الكامل ، وهو ضبط النفس لمعالجة التعبير ، والانفعال ، والإحساس ، مدة طويلة ، للشعور بجميع التروعات قبل اختيار ما هو اكثر تميراً ، وخصوصاً فهم جوهره ، وهو إجبار كسل فكرنا الطبيعي ، وميلنا الى الاكتفاء بالقليل ، على تعميق الفكرة حتى استنزاف عصارتها . وما هم في هذه الشروط ان تكون القواعد اعتبارية ؟ أوليس بالضبط ، لأنها اعتبارية ، وغريبة تماماً عن الموضوع ، تستطيع ان تقوم بدورها الذي هو وضع القيود ، على افضل وجه ؟ ولقد عمل فاليري على تبرير القواعد الخاصة كما فعل المشرعون الكلاسيكيون ، او وسائل التعبير كما عمل الكثيرون من الرمزيين . ويكفيه ان تكون القواعد قيوداً . ولا مجال لمناقشة قواعد اللعبة او تبريرها .

وفضلاً عن ذلك ، فإن فاليري لا يخشى من التأكيد - وذلك بتناقض مدهش - ان القواعد التي تبدو لأول وهلة غريبة ، وعدوة حتى لشخصيتنا الصمجة ، هي في الواقع ، تأكيد صارخ لها . فلا أفكارنا هي أفكارنا ، ولا خيالنا هو خيالنا ، وما هو نحن هو الارادة التي نقابل بها شبح ذاتنا ، كما ان أثبت تأكيد الحرية هو قدرتنا على سنّ قوانين لأنفسنا ؛ وإنما نحن نشبت ذاتنا بسنّ قوانين لها . ولا شيء يخوننا اكثر من هذا التساؤل : لماذا نحن مصنوعون غريباً ؟ : « إن أفضل ما عمله هو شرك لا مناص منه » . وهذه المسافة التي تجعلها غرابية القواعد كبيرة جداً بين « الفكرة الأولية والتعبير النهائي » هي سبب الكمال الراسيني (نسبة لراسين) ، بفضل العمل الذي تدفع الى تنفيذه .

للانتقال من الانفعال او الغرض ، الى انجاز التعبير . ومسئول جبهة ثانية ، فإن
المركة الطويلة التي علينا ان نخوضها ضد القيود التي فرضناها على انفسنا ، تجبرنا
على التطفل في اعماق نفوسنا ، والكشف عن « الأنا » الكثيرة العمق ، التي
يخفيها تنفيذ سريع تحت « الأنا » المبتذلة ، « الأنا » السطحية . وبفضل هذه
القيود تمكن البعض من التطفل في نفوسهم مسلحين بوسائل اصبحت اعضاء لهم ،
وهم اقوى من اي وقت آخر ليكونوا هم انفسهم .

ولكن ليست كل قاعدة جيدة . وفضل القواعد هي التي تؤخذ من تحليل
« اللحظات المؤاتية » لدى الشاعر ؛ وهو يعرف وحده أي نوع من القيود يجبره
على التعبير الصحيح . كذلك فإن هذه القيود هي فردية جدا . وكما هي الحال في التمرين الديني ، فإن
النظام يكون أكثر فعالية بمقدار ما هو مطبق بطريقة
افضل على الصفة الاخلاقية الخاصة بالمؤمن . وفي حقل الفن ، فعل الشاعر نفسه
ان يتبنّى - وفق مزاجه - القواعد العامة ، وان يخترع حتى المسوح الخاصة
لعدم وجود مرشد روحي كثير الفطنة .

وأخيراً ، فإن هذه القيود التي تناقض الحياة في المظهر ، هي اعلان دقيق
عنها . وإن الحياة ، في الواقع ، تتميز بالقانونية ، والعودة ، والابقاع ، والنظام
الرتيب الثابت . وقيود القافية ، والنقطيع ، والابقاعات ، هي التي تدخل
الابقاع الحيوي الضروري في فكرة ابتعدت عما هو حيي بصلابتها المنطقية ، او
تخلصت من قوانينها العميقة بفوضاها . وليس في هذا أقل تناقض للشعر الفاليري .
واذا كان الشعر هو أكثر الفنون كلاً ، إن لم يكن أكثرها صفاء ، فذلك لأن
عليه ان يخضع لأكثر القيود تنوعاً ، ولأكثر المتناقضات وأوفرها عدداً . أو ليس
عليه ، في الوقت ذاته ، ان يخضع لضرورات الفكرة او العاطفة ، والابقاع ،
والتناغم ، واللغة ، والنظم ؟

فالشعر إذن لعبة لا مناص من قواعدها ، وهو لا يعيش إلا في القيود . فلا
ينبغي ، والحالة هذه ، نشر اي فن شعري جديد الآن . وقيمة التقليد تكن في

انه تقليد وحسب . وكان باستطاعة اي تقليد آخر ان يقوم بالعمل . وفاليري ليس مجدداً في الشعر ، ولم يقترح أية طريقة جديدة .

وإذا فهمنا الشعر على هذا النحو بطل ان تكون غايته الوحيدة بلوغ الجمال ، او ان التفتيش عن الجمال لا يعود سوى وسيلة ، لا نهاية . ونهاية الشعر ، بمقدار ما له من نهاية ، هي ان تكون خصوصاً « تمريناً » للشاعر . وقيمة الشعر ليست في نتاجه التام : القصيدة ، ولكن في صناعته ، وفي العمل الذي انتجه . « ولخيراً ، يساوي كل شاعر ما يساويه من انتقاد (لذاته) » . والانسان لا يعي ذاته إلا بالنضال ضد العقبات . وبالتأكيد ، تستطيع الطبيعة ان تقدم لنا وسيلة اكتشاف ذاتنا ، ولقد رُدت هذه العبارة كثيراً ، وستاندال مليء بها . ولكن الفن هو تجربة متساوية القيمة . والواقع أن الشاعر مجبر في نضاله القاسي ضد الصعوبة التقنية ، وغريزته باستمرار ملجئة أو منحرفة ، على افتراض ألف مشكلة تدفعه الى البحث ، وفي أغلب الأحيان الى اكتشاف « عمل فكره » ؛ ولا يخفي عنا فاليري ان هذا ما يمه من حيث هو انسان . والعمل الشعري لا يكشف الانسان للشاعر وحسب ، بل يبدئه : « ان الاعمال الادبية ، في طريقتي ، تصبح وسيلة لتحسين كائن كاتبها برد الفعل » . وإذا كان الشاعر لا يكتب إلا لذاته ، فإن هذا الاكتشاف للذات ، او هذا العمل للفن في الذات ، يكون شيئاً نسبياً بسيطاً ، غير أنه ينبغي للشاعر كذلك ان يسعى لارضاء الجمهور ، سواء كان هذا الجمهور هو الاغلبية أم النخبة . وهذان الهدفان : التمرين والارضاء ، هما في الواقع ، متناقضان . وان كان لا بد من التضحية بشيء من معرفة « الأنا » فيبقى ان هذه المعرفة هي بالنسبة لفاليري ، النتيجة المثمرة للعمل الشعري . ليست المواضيع سوى مناسبة للتمرين ، ومباراة مجانية تسمح بقياس قواها وفهم طبيعتها . وهكذا يمكن ان يكون العمل الأدبي « الأكثر ثقافة مناسبة تسمح « بامتلاك جميع الطاقات النقيضة الموجودة فينا » . من هنا ينشأ الشبه المتواتر بين الشعر والرقص .

ولأسف ، فإن هذا العمل المنهك ، الذي هو ثمرة الطموح الشعري أكثر مما هو سبب له ، إن كان يسمح للإنسان بالانتصار على ذاته ، فيمكنه كذلك أن يستنزف منه السرور الطبيعي لكونه شاعراً ، ولا يترك له ، بالنتيجة ، إلا كبرياء من لا يعرف الرضى أبداً . وإذا كان الجمال هو ما يبعث اليأس ، فذلك يعني أن معرفة النفس لا يمكن أن تتم إلا بالموت .

ولا يستطيع الشعر أن تكون له قيمة التمرين ووسيلة الاكتشاف الداخلي إلا إذا انصرف الشاعر إلى الخلق ببلء ضميره . وكثيراً ما يعود فاليري إلى هذه النقطة من مذهبه ، وإنه ليلج عليها إلحاحاً .

والإلهام في نظره - أو ما يسمونه إلهاماً - يجب ألا يلعب دوراً في الخلق الشعري . وما الإلهام - بحسب فاليري - إلا هذه الحالة الثانوية التي يمتحي فيها الضمير الخلاق أمام الميكانيكية الدماغية . وما لا شك فيه أن الفكر هو الذي يملئ على الشاعر أبياته « الملهمة » ، ولكن القسم الأكثر لافردية في فكره هو الذي يملأها عليه ، على الرغم من الظواهر الكاذبة . أن الفريزة هي القسم الأكثر حيوانية فينا والأقل نبلاً . والاختراع التلقائي مطبوع « بسهولة » وهشاشته ،

وعدم تلاحمه ، وتكون غائبين حقا عندما تسمح لأنفسنا بأن تغزوها هذه الأعشاب المجنونة في أذهاننا ، لأنها لا تستطيع أن تمثلنا إن هذه الاختراعات هي كأحلامنا ، ويرفض فاليري رفضاً قاطعاً إدعاء الذين يزعمون أنهم فيها ذاتنا الحقيقية . والحال أن « الشرط الحقيقي لشاعر حقيقي هو ما يميز حاله

يحللون

الحلم تميزاً أفضل » . أن الروائع الأدبية « لم يحصل عليها إلا باستعمال متعقل إرادي لوسائل مدروسة خلقنا المباشر والمستمر للناسبات ، والعلاقات ، والدوافع » . . . ويشبه فاليري الإلهام بالنشاط المنخفض لميكانيكية أذهاننا . « أن الإلهام هو الافتراض الذي يحول الكاتب إلى دور الملاحظ » ، ونستطيع القول ، إلى دور كاتب الحكمة ، وهذا ما يقوله فاليري في مكان آخر عن « الوسيط » . أما الذين يحترمون الإلهام فيعترفون بأن « ما لا يكلف شيئاً هو ما له القيمة

الكبرى ، ويسلمون بأننا نستطيع ان «نتمجد بما نحن لسنا مسؤولون عنه ابدًا» .
 فينبغي لنا ، بعيداً عن التبجح بالالهام ، ان «لحمرة خجلا اذا رضينا ان نكون
 بيتي Pythie» ، وان نسأل الآلهة ان تحفظنا من «الهذيان النبوي» . وليس اذلاً
 للشاعر ألا يكون سوى «عامل نقل» لكلمات لحي من مكان آخر . إذن ،
 فليس هنالك من كلمة ، ولا دور ، ولا فكرة ، إلا ويجب ان يريدتها الشاعر ،
 او ان يقبل بها على الاقل ، في استقلاله التام ، وفي ملء ضميره . وفي هذه الشروط
 وحدها يكون للشاعر بعض الفضل في تتميم عمله كشاعر ؛ وهكذا فقط يكون
 الشعر له اختباراً ووسيلة معرفة .

وإذا كان الشاعر غير جدير بالسيطرة على التلقائي ، والغريزي ، والمباشر ،
 والمضطرب ، فلن يكون إلا ساذجاً غير مسؤول . وهو ، إذ يمه قبل كل شيء
 إثبات امتلاكه الكامل لذاته ، بفضل الكتابة «بوضوح كامل شيئاً ركيكاً» ،
 على ان «يولد بواسطة الخوف وخارجاً عن ذاته رائعة من اجمل الروائع» .
 ومن غير المسلم به ان تقابل «الحالة الشعرية بالعمل التام والمستمر للذهن» . هل
 تزعج الموسيقى في خلقه الموسيقى الدراسة الطويلة التي قام بها عن مبادئ وقبوه
 فنه ؟ وليس من فنر كالشعر يطلب امتلاكاً كاملاً لجميع منابع الذهن ، ونشاطاً

فنه ؟ وليس من فنر كالشعر يطلب امتلاكاً كاملاً لجميع منابع الذهن ، ونشاطاً
 دماغياً قوياً ومرتفعاً . كيف نستطيع ففي أثناء الخلق تمثل للشاعر آلاف الإمكانيات وعليه أنا يختار من
 بينها على أن يحسب حساب - وقد رأينا ذلك - ما لاعد له من

الشروط التي يجب ان تكون حاضرة في فكره . فينبغي له ان يحسب للأجل
 الطويل ؟ وينبغي لفكره النقد ان يكون على الدوام متنبهاً وحذراً من هذه
 العلاقات التي يمزج فيها الأفضل بالأسوأ . كيف نستخرج الجوهرة من الطين ان
 لم نكن على أعلى درجة من التيقظ . «الكتابة هي الرفض» . «الكتابة هي
 الاستدراك» .

«كل شاعر حقيقي هو بالضرورة ناقد من الطراز الأول . واذا كنا

نشك في هذا الأمر ، فذلك يعني أننا لم ندرك قط ما هو العمل الفكري وما هي المعركة ضد تباين اللحظات ، وصدفة توارد الأفكار ، وضعف الانتباه ، والانشغال الخارجي . ان الفكر يتغير تغيراً غنياً ، وهو خادع ومخدوع ، ونحسب بالمسائل التي لا تحل وبالحلول الوهمية .

هل يعني هذا انه يجب علينا ان نبعد كل ما يُولد تلقائياً في فكرنا دون ان نستحضره ارادتنا ؟ كلا بالطبع ! فماذا يبقى عندئذ من مادة للعمل الشعري ؟ لقد أعطي ما هو جميل كما أعطي ما هو قبيح . ولكن الأمر ، في الواقع ، لا يتعلق بالتمييز بين الجيد والسيئ ، كما يجعلنا فاليري نعتقد في بعض الأحيان . لا شيء جيد في ذاته ولا شيء سيئ في ذاته من كل ما يمثل في ضميرنا في الخلق الشعري . والشاعر هو الذي يعطي هذه العناصر قيمتها بحسب الترتيب الذي ينظمها بموجبه . والكل يلعب الفضل للتفاصيل . فيأخذ الجرد معنى عميقاً ، كما يمكن ان تسف لفظة جميلة . وقد لا تكون العبقرية الا موهبة الفهم السريع لقيمة تنظيم تدفق فجأة بعمل مجموع ما زال في طور التكوين . ولهذا تمكن فاليري من القول : « ان الشاعر هو اكثر الكائنات نفعية » . فليس فقط انه لا يلقي مسبقاً بشيء مما قدّم له ، بل يستعمل بالضبط ما يبدو غير ذي قيمة للانسان المادي الذي ينظر الى افكاره كما ينظر الى الاشياء ، وفقاً لمعطائها في نظام الحياة المادي . ان الفن يقوم في ان نجد ثانية هذه الثمار المحرومة من الحظ ، بارادتنا وملء اختيارنا ، ويقوم في ان نخترع عول « عارض جميل من الكلام » طريقة كاملة حيث يندس هذا العارض ، ويقوم دور الضمير والذكاء في رفض ، وفي قبول ، وفي مزج ما يقترحه اللاوعي . ولكنه لا يستطيع شيئاً بدون هذه البراهين القاطعة الأولية للمصادفة . ولا شيء اكثر مناقضة للخلق الشعري من حرمانه من هذه الفرص ، وهذه الامكانيات ، وهذه المصادفات ، وهذه الفوضى . ولقد مات الشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر لأنهم أصروا على ابعاد هذه الاشياء من عدم اللياقة . ونحول الذكاء من ناقد ومنظم ، كما يجب ان يكون ، الى خلاق .

إن القيد ، وملء الضمير الذهني ، وصدفة الاختراع ، هي بحسب فاليري -
العناصر الثلاثة للخلق الشعري . ويجب أن تدور بين هذه العناصر لعبة مرنة
ومعقدة للغاية ، تكون ثمرتها أعجب تمرين ذهني ، وأعظم انتصار لا ثبات « أنا »
الشاعر .

وأهم المسائل التي يطرحها الخلق الشعري كما صنفناها - هي التي تطرحها
علاقات الشكل بالأساس . ولنقل على الفور أن التناقض التقليدي ، بين هذين
العنصرين للعمل الفني ، يبدو لفاليري اعتباطياً مجتأ ، ومجرداً على الخصوص في
ما يتعلق بالشعر . وإن الفضيلة التي ينسبها للقيد تعطي الشكل قيمة نستطيع
معها أن نجعله يقول - بدون أن نتجاوز فكرته - أن الشعر ليس إلا شكلاً ،
أو أن فيه ، على الأقل ، من الشعرية ، بمقدار ما يكون خالصاً صافياً .

ولغة النثر في الواقع لغة غير صافية ، بالتحديد ، أي أن الكلمة فيها تحتوي ،
فضلاً عن قيمتها الرفانة الموسيقية ، وعن قوتها المستحضرة ، معنى عادياً يستميل
الذكاء وحده ، والمصلحة العادية التي يعمل الذكاء في خدمتها . أن الكلمة في النثر
تأخذ قيمتها من فعاليتها ؛ وهي وسيلة ، ووسيلة وقتية ، أنها الصقالة التي تنزع
فور الانتهاء من بناء البيت ؛ أنها 'نفسى' ويجب أن 'نفسى' عندما يصبح الشيء
الذي هو دلالة عنه مفهوماً أو متمثلاً . ولغة النثر هي « خليط غير متلاحم
الاجزاء من الاستنارات السمية والنفسية » لا يكاد يفهم حتى « بسد مسد »
رأي معاكس ، وصور ، وعلاقات ، ودوافع . وأن نفهم ليس سوى أن نجعل
الشيء بسد مسد الكلمة .

والحال أن على الشاعر أن يستعمل هذه اللغة غير الصافية ، بينما يُسمع
الموسيقي الحظ فيستعمل لغة صافية هي خاصة به . والشاعر ، مجبراً على التعبير
بلغة غريبة ، عليه أن ينسى الاستعمال العادي لهذه اللغة .

« أن واجب الشاعر ، وعمله ، ومهمته ، هي إيضاح قوى الحرك
والسعر وجعلها تعمل ، وإيضاح مشيرات الحياة العاطفية والحساسة

الذهنية ، التي هي مختلطة في اللغة العامية مع علاقات الحياة العامة السطحية ووسائلها . إذن ، فالشاعر يكرّس نفسه ويضئها في تحديد وبناء لغة في اللغة ؛ وهذه العملية الطويلة ، الصعبة ، الدقيقة ، التي تقتضي أكثر مواهب الفكر تنوعاً ... تهدف الى تنظيم كلام كائن أكثر صفاء وقوة وعمقا في أفكاره ، وأكثر حرارة في حياته ، وأكثر أناقة وإثارة في كلامه ، من أي شخص حقيقي .

إن هذه اللغة الجديدة ، التي ليست موادها سوى مواد النثر ، تتعارض معه قبل كل شيء ، في أنها بعيدة عن أن تتلائم بفعاليتها نفسها ، وهي تخلق الرغبة في أن تؤخذ ثانية في العبارات ذاتها . « ندخل العالم الشعري في اللحظة التي نشعر فيها بالحاجة للانحناء بدون كلل امام رنين وإيقاع الكلمات التي تبدو انها لم تقل بعد كل شيء » . ان الكلام الشعري يبقى ويمتد الى غير حد ، وليس له غاية ولا نتيجة سوى فرض وجوده . « إن القصيدة لا تموت لأنها عاشت : إنها مصنوعة ، صراحة ، لكي تعود فتولد من رمادها ، وتصبح ثانية على الاطلاق ما صارت اليه . وهذه الصفة « المعجبية المميّزة بين جميع الصفات » هي نتيجة الفرض الذي تتوخى اللغة الشعرية التعبير عنه ؛ فالشعر هو « تجربة تقديم أو إحياء (هذه الأشياء او هذا الشيء) التي تحاول بغموض التعبير عن الصراخ ، والدموع ، والمداعبات ، والقبلات ، والتنهيدات ، الخ ... » والتي يبدو انها تريد التعبير عن الأشياء بما فيها من مظاهر حياة او تصميم مفترّض . إن فاليري يقدم هنا تعريفاً قد يكون أفضل تعريف لغاية الشعر الرمزي ، إن لم يكن لوسائله . وهو يعيّن بشكل عجيب حدود الشعر كما يفهمه ، وكما يفهمه أغلب الرمزيين .

ولكي يعتبر الشاعر بهذه المواطف المبهمة بكلمات ، عليه ان يتخذ تجاه اللغة موقف الناس البدائيين الموغلين في القدم ، وعليه ان ينتشي بنغماتهم ، وبموسيقاهم ، وبالايقاع الذي يستطيع ان يخلقه ترتيبهم ، وان يتخلى عن عقلانيته التي تهبط بهم الى درجة الآلات السهلة . وهذا يخلق الشعر الذي استسلم له الانسان الأول

ليسمعر بالتالي القارئ . وقد لا يستطيع الشاعر إيجاد هذه الحالة البدائية إلا بعقلانية سامية ، تتخطى التجريد الطبيعي للانسان الحديث الوسط ، وتنتهي بتحرية ذاتها او بملاشة نفسها . وهذه هي حالة مالارمييه الذي توصل « بالمقارنة الحارقة » المفردة بنسوع غريب ، وحتى المذهلة ، بين الكلمات وبين الحالة الموسيقية للشعر وامتلائه الفريد ، الى بعث الإحساس بما هو أكثر عظمة في الشعر الأصيل : الطريقة الموسيقية . يجب على الشعر ان يُنتج قبل كل شيء ، بالكلمات الصافية « السحر ... هذا الإحساس بالنشوة دون تركية » . وللحصول على هذا التأثير ينبغي للشاعر ان يؤمن بقوة الكلام « وان يؤمن بفعالية نغمة هذا الكلام أكثر من إيمانه بمعناه » . والشاعر وثني بعبادته الكلمة الإله . والموضوع الكلمة هو إله ، وليس علامة من إله . وبالنسبة للشاعر « لا نفوس بدون أجساد » ، ولا شيء أقل منه زهداً . فالشعر إذن يعارض النثر بطريقة استعمال الكلمات . ومع ذلك ، فإن ما يتبقى فيه قسراً من النثر ، إذ لا يستطيع ان يجرّد المفردات تماماً من محتواها العادي ، هو الذي يشكل ما يدعونه أساس العمل الأدبي . والجاهل - وكم من أسياد في الدراسات الأدبية هم جهال بالنسبة لهذه النقطة - يعتقد ان هذا الأساس موجود سلفاً كبرهان قاطع لاتقان العمل الشعري ، ويتمثل الشعر نوعاً من الثياب البراقة ، على شيء كثير او قليل من الالتفات ، يلبسها الشاعر فكرته . هكذا كان يفكر بوالو ، أما فاليري فيعارض بقوة هذا المفهوم وبلح على الأهمية الوسطية في الشعر لما يشكل الأساس .

« إن معظم القراء ينسبون الى ما يسمونه « الأساس » أهمية كبرى ، بل وينسبون اليه أهمية أكبر كثيراً من أهمية ما يسمونه « الشكل » . ولا يخاف الأمر من ان البعض لهم عاطفة مغايرة جداً ، فينظرون الى ذاك المفهوم نظراً الى انحراف محضة . ويعتقدون بجرأة ان هيكل التعبير هو نوع من الواقعية ، وما المعنى او الفكرة سوى ظل له . ولعشق الشكل هؤلاء نقول : إن الشكل على الرغم من كونه موحى به دائماً

او مفروضاً بفكرة ما ، فإن له قيمة ومعنى أكثر من كل فكرة . إنهم
يعتبرون في الاشكال قوة وأناقاة الأعمال ، ولا يحدون في الأفكار إلا
تلون الحوادث .

وخلافاً للرأي الشائع ، فإن أفكارنا ليست أكثر واقعية ولا أثن من الشكل
الشعري . ولما كانت أفكارنا نتيجة الصدفة ، والحظ ، وتأثيرات جسمنا الغامضة ،
والبصر ، والمادة ، فإنها لا تستحق احترامنا كما يستحقه الشكل الشعري الذي
عرف الشاعر كيف يخلقه في أسى درجة من درجات ضميره الذهني . والشاعر
بعيد ايضاً عن ان تكون له فكرة مسبقة يترجمها الى كلمات ، بل انه يكتشف
فكرته بمقدار ما تفتطم الكلمات ؛ وهو مع ذلك امام عمله الواعي كالقاري
الذي يكتشفه ؛ وليس للقاري ان يتساءل عما أراد الشاعر قوله ، إذ ان الشاعر
لم يرد ان يقول شيئاً ، وليس له ان يدهش من تكرار تأويلات الشعر الممكنة ،
اذ ان هذه ايضاً ليس لها من لغز تحله ، وهي لا تحتوي الحل من نقطة البداية .
وما كان قط غرض الشعر ايصال بعض المفاهيم المحددة لأحد من الناس ، هذه
المفاهيم التي يجب على النثر ان يكون كافياً للتعبير عنها . ولنكرر ان القصيدة
لا تقدم من حقيقة غير وجودها .

إن الشكل هو « ميكل الأعمال الأدبية » ، وهو - لا الفكرة - ما يؤلف
البنية المتينة الجديرة بمقاومة الزمن ، وبدونه لا تكون الأفكار سوى لحم رخو
لا عضوي . وهي وحدها القسم المتين المقاوم في العمل الأدبي . والعمل الأدبي
السيء وحده يمكن ان « يتحول الى موضوع » دون ان يترك جانباً ما فيه من
جوهر .

وفضلاً عن ذلك ، فإن العلاقة بين الفكرة والتعبير ليست أبداً ما يعتقده
بوالو الذي يقول : « ان ما يفهم جيداً يُعبر عنه بوضوح » والواقع ، ان ما
يفهم جيداً ، في واقعيته العميقة الدقيقة ، هو كنظام للمظمة ، وكنظام لطبيعية
ما ، ليس له من قياس مشترك مع ما وضعت الكلمات للتعبير عنه . لقد طبقت

الكلمات على المفاهيم السمجة للحياة العادية ، وهي غير خليقة بطبيعتها للتعبير عن الواقعي في جوهره . وتزداد خطورة عمل الشاعر في الكلمة بمقدار ما يفهم فيها أفضل الشيء الذي يجب التعبير عنه .

ومها يكن من أمر هذا التناقض يبق أن الشعر هو ، قبل كل شيء ، إعلان عن وسائل التعبير ، وتاريخ الشعر الحقيقي يجب أن يكون تاريخاً للوسائل لا للمواضيع والميول العاطفية أو الفلسفية ؛ وهذه أمثلة كبرى تعطى لمؤرخي الأدب الذين كثيراً ما ينحرفون نحو تاريخ العادات والأفكار والناس .

والحق يقال أن الشكل والأساس يختلطان في الشعر . « فليس هنالك من زمن للأساس وزمن للشكل ؛ والتركيب في هذا النوع لا يناقض عدم التنظيم أو عدم التناسب وحسب ، بل التفكير أيضاً ، وإذا كان المعنى والرنه (أو إذا كان الأساس والشكل) يستطيعان بسهولة أن ينفصلا ، الواحد عن الآخر ، تفككت القصيدة . » أن عمل الشكل هو الذي يخلق الأساس . وما يصنع « عظمة الشعراء » هو « أن ينزعوا بقوة بكلماتهم ما استشفوه بضعف في أفكارهم ، » والايقاع هو الذي يتخذ معنى شيئاً فشيئاً . وعمل الشاعر كله هو أن يحدث - عجائبياً - هذا الاتحاد الذي لا ينقسم بين الكلام والفكر ، وبين النغمة والمعنى . وإذا كان هذا مستحيلاً ، فالشاعر

« إذا كان شاعراً حقيقياً يضحى في سبيل الشكل (الذي هو أخيراً النهاية والعمل نفسه مع ضرورياته العضوية) بهذه الفكرة التي لا يمكن أن تنسكب في قصيدة ، إذا كانت تفرض للتعبير عن ذاتها ، استعمال كلمات أو أدوار غريبة عن اللهجة الشعرية . »

وخلافاً لرأي بوالو ، يعلن فاليري في ما يتعلق بالقافية والعقل ، أن « العقل يريد من الشاعر أن يفضل القافية على العقل » ، ولكن هذه التضحية لا تحدث إلا نادراً ، إذ أن الشاعر يكون في أثناء الطور الخلاق بكامله ، فريسة لهذا التردد الممتد بين النغمة والمعنى ، الذي يجب أن يخلد حتى في القصيدة المكتملة .

فعلى الشاعر اذن ان يخلق الشكل مع الأساس في وقت واحد ، على طريقة الحائك الذي لا يستطيع ان يفصل في نسجه بين الوجه والقفا من قماشه ، وعلى طريقة البناء الذي لا يستطيع ان يبني إلا وجهي الحائط معاً . فالشكل والأساس هما في الشعر مظهران مختلفان لشيء واحد ، كاللون والامتداد ، واحدهما يلزم للآخر ، والشعر السيء هو الذي تلاحظ فيه فرجة بين الفكرة والتعبير . والفنان الحقيقي يخترع وهو ينفذ ، وإذا حدث ان فرض واحد من هذين العنصرين نفسه أولاً على ضميره ، فأولى بهذا العنصر ان يكون العنصر الشكلي .

وليس الشاعر مع ذلك عامل شكل وحسب ، يفكر بالكلمات كما يفكر الرسام بالألوان والخطوط ، وكما يفكر الموسيقي بالأنغام ، بل هو فيلسوف تتسم فكرته المجردة بنشاط قوي . وواضح ان ليس عليه ان يضع طريقة فلسفية مستقلة عن كل خلق شعري ، وليس عليه ان يترجمها شعراً ، كفولتير او سوللي برودوم . وفضلاً عن ان هذا الانفصال للعمليات الخلاقة يناقض تطور الخلق الشعري الحقيقي - « كانت الفلسفة في الشعر وما زالت الرغبة في لعب الشطرنج بحسب قواعد لعبة الداما » - فإن الفلسفة والشعر متناقضان في غايتها . فالفلسفة تهدف « الى إقامة سلطة وأداة سلطة » والشعر يحاول ان يولد فينا حالة ، وان يحمل هذه الحالة الاستثنائية إلى نقطة سرور كامل . لقد أصبح الشعر الفلسفي مستحيلاً . ومع ذلك ، ومن جهة ثانية ، فإن الفلسفة والشعر تزداد عرى ارتباطهما قوة . والواقع ، او كما هي حالة رمزية « بو Poe » او بودلير ، فإن الشعر هو النتيجة المباشرة لطريقة فلسفية ، ونظرية « بو » في « الصلابة » ونظرية بودلير في « المشابهات » الصوفية تفترضان كلثما ان « الكون مبني على مخطط تكن هندسته العميقة ، على وجه ما » في الهيكل الخفي لفكرنا ، او ان فلسفة الشاعر هذه (« نمارس في عمل الشاعر نفسه » . والشاعر محمول على التفلسف بتعميق أسرار الفن حيث الشكل والشيء يمتزجان بحرارة ، وحيث يُقامر بملكات الفكر .

والشعر ، والعمل الشعري نفسه ، يقودان الشاعر الى الجمالية التي تقوده بالضرورة الى علم النفس ، ومن هناك الى الميتافيزيقية . وبدون ان يصل حتى الى هذا ، فإن فلسفته تكون فلسفة للفن حيث النوافذ مفتوحة على جميع حقول الفكر . فضلاً عن ان اكثر الفلسفات صحة ليست في اغراض تفكيرنا بمقدار ما هي في عمل الفكر نفسه ، وفي تظاهره ومناورته . والفلسفة كالشعر ، بالنسبة لفاليري ، هي مجانية ، وليست سوى ضمير الفكرة ، ولا غرض لها سوى عمل الفكر نفسه . ولهذا فإن الشعر والفلسفة يتحدان عنده اتحاداً وثيقاً . وما الشعر في الواقع ، إلا مأساة فلسفية ، وقد يكون التفكير الشعري هو العمل الفلسفي النموذجي .

إن مذهب فاليري الشعري الذي أعدناه هنا الى خطوطه الكبرى ، تاركين جانباً كثيراً من اللمحات التفصيلية ، هو أعمق المذاهب التي قدمها لنا مشرعو الأدب . إنه يصر بعض الاصرار على التأثير ، ولكنه لا ينفك عن ايضاح السبب حتى في سر الضمير الذهني . لقد وُلِدَ قبل سنة ١٩٠٠ ، ولم ينقطع عن تأكيد ذاته حتى سنة ١٩٤٠ ، وأرجع الحقوق للقييد الكلاسيكي الذي يوضح الأسباب العميقة ، وأعاده إدخال الذكاء الفكري في العمل الشعري ، واستعار من الموسيقى عنفها وعلمها بمقدار ما استعار سحرها ، وعاد بالشاعر الى الحقل الوحيد للفن ، وأقام الشعر في مملكته الحقيقية ، التي تتردد كل ما هو نثر او ما يمكن ان يكون نثراً .

وترك مع ذلك مكانه كله للصدف ، وللمفاجآت ، شرط ان تحدث هذه اللقاءات المعجائية في حقل الشعر ، إن كان الأمر يتعلق بالأنغام ، وبالايقاعات ، والصور ، لا في حقل النثر كالبراعة الروحية للمصور الكلاسيكية . لم يرسم أحد قبل ذلك حدوداً أكثر اتساعاً ، وأكثر وضوحاً ، بين الشعر والنثر .

لقد استعرضنا من بودلير الى فاليري عملاً عظيماً من التفكير في طبيعة الشعر . فتبين لنا انه لم يقدم اي عصر لوحة كهذه منذ سنة ١٦٤٠ - ١٦٦٠ ، ولم

بقيّض لأي بلد من البلدان هذا العدد من العقول الكبيرة التي حاولت أن تتغلغل
بهذا العمق إلى جوهر الشعر . ' ترى هل كانت هذه الابحاث عديمة الفائدة ؟ مما
لا شك فيه أن فاليري يعترف هو نفسه أن الرمزيين ، بطموحهم المفرط ، كانوا
شبه مسوقين إلى الصمت الشعري . ولكنه يقول أيضاً أن العمل المهم الذي تم في
هذه « المخابر » الشعرية التي كانت شتى الندوات الرمزية كان مفيداً لجميع أنواع
الأدب . وقد يكون في المستقبل أكثر فائدة مما يبدو اليوم . إن كبار كتابنا
الكلاسيكيين لم يبدأوا بكتابة روايتهم الأدبية إلا عندما انتهى المشرعون
الكلاسيكيون من عملهم المذهبي الكبير .

الفصل السادس

النظريات السريالية

من أجل ألا نواجه سوى المذهب ، ومن غير ان نتكلم حتى عن الخلق الأدبي ، علينا في الدراسة التاريخية ان نحسب حساب الترددات والتغيرات التي طبعت الثورة السريالية منذ سنة ١٩٢٠ حتى سنة ١٩٣٠ . ومع ذلك ، فإننا نعتبر المذهب السريالي ككل متناسق في الزمن ، هادفين في تحليلنا فقط الى فصل عناصر هذا المذهب المختلفة .

إن السريالية هي ، في الواقع ، ثورة ، مثل رامبو ، ولكنها كانت على وجه أكثر وضوحاً محفة للأدب السابق كله تقريباً . ورامبو نفسه ليس بريئاً منها . أليس هو المسؤول عن ذريتها ؟ وكلوديل ؟ أليس هو الممثل الشرعي لها ؟ أما الواقعية فيجب والتعريف بدعواها ، والحكم على الوضع الذي سمح بتفتحها أكثر من الحكم على الأعمال الأدبية ، والحكم على الواقعية والمادية أقل من الحكم على عدم كفاية هذين الوضعين المسؤولين عن الروايات التي تقول بالملاحظة . لا شيء أكثر سطحية في نظرا . بريتون من هذه الملاحظة المسبقة التي تكتفي بلامسة الواقعي ، وتعتقد انها تعمل عملاً علمياً بوضعها علاقات سبب مؤثر ووصفها إياها بين حالات للنفس اصطناعية ، وأغراض سرّتها غير مشكوك فيه . والحق يقال ان الوصافين الواقعيين كانت تنقصهم الجرأة والثقة ؛ فلم يجرؤوا على دراسة حياة الانسان الأخلاقي العميقة ، ولا واقعية العالم الخارجي الصميّة . إن علم النفس

عند الروائيين الواقعيين أو الطبيعيين هم « كلمة الشطرنج » ، يقوده المنطق انطلاقاً من البراهين القاطعة البسيطة المختارة اعتباطياً من حقل في الوعي كثير الضيق ، أو من أكثر المظاهر ابتداءً وأكثرها تصويراً للعالم الخارجي . إن المنطق يسود دوماً هذا النوع من الأعمال الأدبية ؛ وما زال الروائيون يعتقدون أن قوانين النفس هي قوانين الفكر ، أو بالحري أن الامتنان الأخلاقي لا تشكل إلا الظواهر التي تبدو على سطح الضمير . ولا يشك أي كاتب واقعي أو طبيعي بالذرات الطائلة التي تخفيها النفس الإنسانية في أعماق لا يسودها وضوح العقل ، وحيث خط المنطق لا يقود خطى الباحث .

والواقع أن المنطق البين للعالم الخارجي — وكذلك منطق ذاتنا السطحية التي هي خارجية بالنسبة لذاتنا العميقة ، والمعتبر من الخارج كفرض لما هو خارج عن هذه الذات — ليس سوى نظام اعتباطي وتقليدي مفروض على الواقعي . وعلى الفنان ، وخصوصاً على الشاعر ، أن يكشف عن فوضى العالم الواقعية ، وعليه أن يساهم في إسقاط الخطوة اسقاطاً تاماً عما يسمونه غالباً الواقعية .

ويصبح الشعر إذن « تفسيراً للواقعية صادراً عن خلل عقلي » ، وهذا هو ما كان يواجهه سلفادور دالي . والعقل الذي يفرض على الواقعية الضرورية هذه الأطر المادية ، والذي يشوه شكلها ، عليه أن يفسح في المجال ، لدى الشاعر ، للحظات الفراغ الذهني في المظهر ، حيث الفكر بلا مخطط ، ولا خضوع ، ولا إرادة ، يضع عناصر الواقعي بحسب « خطوط قوة » ليست هي خطوط العقل بل خطوط العالم الطبيعي .

والحالة الشعرية ليست سوى حالة الرفض المنطقي ، والسذاجة ، التي تسمح للخيال المحرر من القيد المنطقي ، أن يضع بين عناصر الواقعي نظاماً جديداً غير متوقع على الإطلاق ، وأن يلتقط القيمة الشعرية للاغراض ، وحالات النفس ، والظروف ، التي كانت مهمة فيما مضى من وجهة النظر هذه . وليس من شيء ، في الواقع ، إلا ويحتوي قيمة شعرية ، كما أنه ليس من شيء إلا ويقبل احتواء

قيمة عليية . ومن لغو الكلام ان نقول ان ليس من شيء ولا من حادث إلا وفيه ما يجتذب العالم . وأكثر الأشياء ابتداءً في الظاهر ، هي بالنسبة للعالم ، أكثرها تشويقاً . ويمكننا ان نثبت ان الشعر موجود بقوة في أكثر الأشياء بعداً عن الشعر حتى الآن . فالهم اذن هو ان نخلق ، قبل كل شيء ، حالة النفس الشعرية ، اي الحالة المخالفة للصواب ، التي تعرف كيف تفجر الشعر الخفي وتستعمله . ان التعميق والإثراء المستمرين للمادة الشعرية منذ هوميروس يؤكدان صواب هذا الاثبات . وكل شيء هو شعر بالنسبة للشاعر الحقيقي .

وهكذا يمكن ان يكون الشعر موجوداً بدون تعبير شعري ادبي . إنه في الأشياء ، وهو موقف أمام الأشياء ، وحالة ذهنية وأخلاقية ، وطريقة للنظر ، وطريقة للتصرف تجاه العالم . فيجب قبل كل شيء ان يُعاش الشعر ؛ ويمكن ألا يعتبر عنه بالكلمات والألوان إلا تعبيراً ثانوياً . ولكن تأثير التقليد المنطقي هو من الكبر بحيث يلزم تمرين حقيقي لايحاد هذه الحالة ، التي إن لم تكن سابقة للمنطق ، فهي على الأقل ، غريبة عن المنطق ، وهي على كل حال تفكير لاإرادي خاطيء . والحال ان الأمراض العقلية ، أو بعضها على الأقل ، تقدم لنا حالة تشوش فكري لاإرادي يمكن ان تسمح دراسته الواعية للفكر الذي يريد ان ينهض شعرياً ، بـ « تحديد تكوين مظاهر المعاني اللفظية في خطوطها الكبرى الأكثر تناقضاً » ، وان يقبل إرادياً الأفكار الأساسية الجنونية . إذن فليس من فرق جوهري بين الجنون وحياة الفكر « السليمة » . والفكر الراجح والمنطقي ، يستطيع اذا بقي مرناً ، ان يخضع لهذه القواعد الجديدة التي تقود هذه الفوضى الظاهرية . إن الفكر هو واحد ، وانه لتمييز سهل ، ومطمئن ، ان تقابل الجنون بذوي الفكر السليم .

الفكر هو واحد ، ليس هذا فقط ، بل العالم هو واحد ايضاً . والتناقض التقليدي بين الموضوع والفرض يجب ألا يكون شيئاً غير طريقة ملائمة للبحث والتفكير الفلسفي . وهذا التمييز للعالم الخارجي والعالم الداخلي مبني على المظهر .

وأول فعل إيمان للشاعر هو الاعتقاد بوحدة العالم الجوهرية . « على المدى ، نحن (السريالين) قصدنا تقديم الحقيقة الداخلية والحقيقة الخارجية كمنصرين لها قوة الاتحاد ، في طريقها ليصيرا مشتركين » . إن الكتابة الذاتية الحركة ليست سوى طريقة من طرق كثيرة نجعلنا ندرك ، وقد تخلصنا من منطقنا الفكري ، سير حياتنا النفسية ، ونجعلنا نلاحظ أن هذا السير يشبه تماماً سير ظواهر العالم الخارجي . وبهذا نحصل على تجلي الوحدة العميقة للعالم النفسي والعالم المادي . والفوضى الحفية نفسها موجودة في الحركة البرونية ، وفي لغو أفكارنا المنطلقة على سجيبتها . إن الضمير الكامل لهذا الاتفاق هو أحد الشروط الأولية للحالة الشعرية ، والحلم إذا تيسر القبض عليه في حالته الأولى ، وقبل كل تحويل إلى الطريقة المنطقية ، يقدم ، هو أيضاً ، صورة دقيقة لا يستعاض عنها للحياة الفكرية : « إني أؤمن بإيجاد حل في المستقبل لهاتين الحالتين المتناقضتين جداً في المظهر : الحلم والواقعية ، بنوع من الواقعية المطلقة ، بفائق الواقعية ، إن جاز هذا القول » . إن إثبات وحدة هوية العالم المجرّد وتنظيمه وسيره ، والعالم المحسوس هو إحدى النقاط الجوهرية في السريالية . والواقع أن العلاقات بين الصور التي تقدمها الحياة النفسية في الحالة الحرة تكشف لنا عن العلاقات الواقعية بين أشياء العالم المحسوس وظروفه . والحلم هو أثنى كشف عن الواقعي الذي هو الغرض الجوهرية للشاعر ، وعلى الشاعر بنوع خاص ، أن يعتبر ، قبل كل شيء ، اعتماداً على سجيته اللامنتطقية

« أن السريالية لم تفرض وجوب اعتبارها حقيقة واقعية إلا لكون مجهودها من حيث مبدئه لم يرم إلى اختصاص معين . فإنا أغنى ألا تزول لأنها حاولت أن تكون حلقة اتصال بين عوالم الأمس الشديدة التفكك وعالم الكرى ، وبين الواقعية الداخلية والخارجية ، والعقل والجنون » .

يكفي أن تنظر إلى الحياة بتجرد ، حياتك أو حياة الآخرين ، لتلاحظ أن ارتباط الظواهر للغريب ، وسياقها المجرّد ، وتناقضها ، تقدم أحياناً جميع

مميزات الحلم . ومظهر الحياة هذا ليس خاصاً بهذه اللحظات التي يمكن ان تدوم
أياماً عديدة ؛ ومما لا شك فيه انه يحىء ، بنوع خاص ، من معرفة ما يضبط
حالتنا النفسية ؛ وهذا المظهر ليس مخططاً بالضرورة أكثر مما هي مخطئة الصورة
التي يقدمها لنا ، والتي قد تكون - على العكس - أكثر دقة من تلك التي تدخل
نظامنا المنطقي في الأشياء ، او في الحوادث ، وتصورها او تسهلها اعتباطياً .
والشاعر ، على نقبض الانسان العادي ، يجب ان يعتبر هذه الرؤيا كأنها وحدها
الصحيحة .

وإحدى النتائج الهامة لهذا الاتحاد ، هي في الواقع ، ان السعري والحلم
- بكل ما في هذه الكلمة من ابتذال وتقليد شعري - ليسا هرباً ولا ملجأ . لقد
أعيد السعري الى الواقعي . وما الحلم سوى مظهر للواقعي . وليس للشاعر ان
يهرب في حلمه لينجو من الواقعي ، ولا ان يخترع السعري لينقل القارىء الى
عالم جديد . إن الأشياء في نظرة الشاعر المستقلة الساذجة هي سحرية وتقدم
مظهر الحلم . والشاعر مادي وواقعي بكلية . ولا حاجة به الى افتراض عالم
خاص حيث يسود الشعر ، وحيث يقدم الواقعي أحياناً ، وتحت بعض المظاهر ،
صورة غير كاملة . وإن الشعر الحقيقي يرفض هذا العالم المثالي الذي تصبو اليه
نفس لامرئين في « l'Isolément » ، ويرفض هذه الشمس الحقيقية ، وتلك السماوات
الأخرى ، وهذا الخير المثالي ، وهذا الغرض المبهم لأمانى ... ، وهو بعيد
عن « ألا يكون شيء مشترك بينه وبين الأرض » ، ويعتقد الشاعر السريالي أن
كل شيء مشترك بينه وبين الأرض .

إن الفكرة القائلة بأن الشعر هو إحدى الوسائل الأكثر فعالية للتغلغل في
جوهر العالم ليست جديدة . ولكن السرياليين أعطوها قوة جديدة . فبالنسبة
اليهم يختفي مفهوم الفن ليفسح في المجال لمفهوم الاكتشاف . فالشعر ، قبل كل
شيء ، هو وسيلة للتقصي عن العالم : « وكلمة سريالية تعبر عن إرادة لتعميق
الواقعي ، والقبض على الضمير بوضوح شديد دائماً ، وفي الوقت نفسه بشغفٍ

شديد دائماً بالعالم المحسوس . إن السرياليين وهم يتابعون عمل رامبو ويتمثلون
غرض طموحه ، يريدون إحلال طريقة الفيلسوف محل حدس المتنبي ليصلوا
الى المجهول : « اذا كانت أعماق فكرنا تخفي قوى غريبة جديدة بتكثير قوى
سطحه والانتصار عليها ، فإن هنالك فائدة كبرى في أسرها . والحال ان
الشاعر وحده يستطيع ان يقوم بعمل الأمر هذا ، شرط ان يقصر نفسه على
الانطلاق الى البحث في هذه الأعماق . وهذا هو التعريف الذي يقدمه ا. بريتون
للسريالية بشكل ملخص ، في مقال من القاموس :

السريالية = حركة ذاتية نفسية صافية يُقصد بها التعبير إما شفاهة
وإما كتابة ، او بأية طريقة اخرى ، عن العمل الواقعي للفكرة . عليها
الفكر في غياب كل مراقبة يمارسها العقل ، بعيداً عن كل انشغال جمالي
او أخلاقي .

في دائرة المعارف = فلسفة . إن السريالية مبنية على الاعتقاد
بالواقعية السامية لبعض أشكال التألف التي بقيت مهمة حتى مجيئها ،
وعلى القوة العظيمة للحلم ، وعلى لعبة الفكر النزمية . انها تهدف الى هدم
جميع الحركات الذاتية النفسية الاخرى ، والى التعويض عنها بحل مسائل
الحياة الأساسية .

إن غاية الثورة السريالية هي كشف الفكر للفكر نفسه ، و « إدهاشه »
بكشف خطأ سيره العادي . وهي تستعمل « طريقة جديدة للتعبير » من اجل
الوصول الى طريقة جديدة للمعرفة ، يكون غرضها في هذه « الأنا » المطلقة ،
المستقلة عن عادات الفكر المتغيرة ، والمخلصة من التفسيرات التي تفرضها عليها
ضرورات الحياة الاجتماعية والعادية . وهذا العالم الذاتي يستطيع الشاعر وحده
ان « يحاصره ويتبع خطوطه المعقدة » . وتجيء سلطة فرويد فتدعم هذه
الإدعاءات بالنسبة لهذه النقطة .

« يقول فرويد : إن شعراءنا هم أسبادة في معرفة النفس » نحن

الناس العاديين، لأنهم ينهلون من ينابيع لم نجعلها بعد سهلة المدخل للعلم. والشعراء، على الرغم من كل شيء، هم الذين على تتابع المصور، جعلوا الاقتبال ممكناً، وسمحوا بانتظار الدوافع القابلة لوضع الانسان في قلب الكون، وتجريده لحظة من مفارقة الانحلالية، وتذكيره انه بالنسبة لكل ألم، ولكل سرور خارج عنه، مكان للمقصد والصدى قابل للكمال الى غير حد.

وكما ان الشعر هو أداة بحث نفسي وكوني، فهو كذلك مصدر اقناعية حياتية. وليس هو «صيداً روحياً» فقط، بل انه يبرتر ذاته، قبل كل شيء، لأنه «يوحي... حلاً خاصاً لمشكلة حياتنا»، وهذا الحل هو تحرير حقيقي للانسان. وأسوأ أنواع العبودية بالنسبة للانسان هو ان يكون مقيداً بطريقة تقدم مظهراً خاطئاً للعالم، وتمنعه من العيش بحرية. وإنه بتحرره من إله خيالي ينحصر دوره في تبرير عالم آخر، هو ملجأ للكسل والخوف، وبتحرره من اخلاقية ليست حتميتها إلا اخوة غير معترف بهم لحتمية العقل، فإن الانسان بالنظرة الشعرية للعالم، يجد نفسه بكلّيتها، لا أمام عالم أخوي وجد أخوته الصميمة، بل في وسطه. ويكون قد اكتشف هذه «الفئة الداخلية» التي يبدو حياها كل «نشاط متبصر للفكر فقيراً تافهاً». وأخيراً، يسمع له خياله المتحرر بإثبات ذاته في ما يؤلف استقلاله الجوهرى. فيستطيع ان يبقى «بحالة فوضوية زمرة رغباته الخفية أكثر فأكثر»، و«بعدم مطابقة» مجردة يسترك انسانيته تفتتح وحدها. إن السريالية هي في الأصل ضد الصوفية طالما كان التصوّف يفترض عالماً ثانياً والانتقال من عالم الى آخر. إن الرفض في الصوفية يحسب الانسان التمزق، ويجعل الشخص متلاحماً في عالم متلاحم. ولا تعود القيمة الدينية منسوبة للمفاهيم غير الواقعية وحدها، او للأشياء التي تكشف عن عالم آخر؛ ولقد استعوض عنها بالفرض الواقعي نفسه الذي لوحظ أخيراً في واقعته الشعرية والسريّة. والسريالية لا تلغي المدهش بالطبع، بل إنها، على

العكس ، تسلاقي وإياه في كل خطوة ؛ إن عاطفة المدهش هي الينبوع الحقيقي
لعاطفة الجمال . وهذه الدهشة الأبدية تعطي السرور للإنسان الذي يكتشف
العالم الواقعي

إن غاية السريالية هي إيقاظ الإنسان على رؤية جديدة للأشياء بعدم تنظيم
الفكر ، وتكون نتيجة الانعام على الحياة بمجموعها بموقف جديد حيث تحمل
المرونة محل الصلابة الديكارتية ؛ وتكون وسائلها في القبض على الواقعية النفسية
في جوهرها بممارسة الكتابة الذاتية ودراسة الأحلام . لم تقم ثورة هكذا خطيرة
خلال مجرى تاريخ أدبنا ، ولكن هذه الثورة هي التابع الأخلاقي لميول بودلير
ورامبو الجمالية ، ولدراسات فرويد النفسية ، ولتجربة لوتريامون ، وبعض
مؤلفات نرفال وأبولينير . إنها تمتح أمام الأدب مجالات واسعة . ولكن الأعمال
الأدبية لن تتبع النظريات إلا بتدرج طويل الأمد . وما كان ينبغي الانتظار
فقط حتى يتبع ذلك تطور الجمهور ، بل كان ينبغي الانتظار حتى تثبت
النظريات نفسها . وأخيراً فإن الإصلاح المقترح يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتطور
الذهني والأخلاقي لدى الجمهور ، لكي لا يظل مستقبله متوقفاً على الظروف
السياسية والاجتماعية ، وعلى تغلغل النظريات العلمية الأخيرة في الجسم الأدبي .

الخاتمة

منذ بدء الطور الذي نحن بصددده ، ومنذ أواسط القرن السادس عشر ، نرى المشرّعين يترددون بين مفهومين للعمل الشعري : الإلهام الذي يميل الى التخلي عن استعمال العقل ، والصنعة التي تفترض تمرين هذه الملكة . وما زال هذان المفهومان ماثلين في أذهان المشرّعين حتى يومنا هذا ؛ ولكنهم يفضلون الآن السعي الى إيجاد حل للتناقض الظاهر بين هذين المبدأين على الاختيار بين الإلهام والصنعة . وبدلاً من ان يُفضي الذكاء الى التنظيم فإنه يفضي من خلاله الى الشكل . حقاً ان دراسة عميقة وشديدة الدقة للواقع الشعري تقود الى الخلط بين التعبير والمعتبر عنه ، كما يميل العلم اليوم الى الخلط بين الطاقة والمادة .

ومع ذلك ، فإن المخالف للصواب ، ومفهوم الايقاع ، يتغلغلان من جديد ، في مفهوم الشعر الحقيقي . ولكن بقي ان نعرف ما إذا كان الايقاع وجوهر الشعر ليساً معاً سلوك الذكاء اللاواعي ، وعنصراً عقلياً بمقدار ما هو طبيعي .

ومن جهة أخرى ، فإن مادة الشعر تميل الى ان لا تكون الحدث او العاطفة في الحالة الخام ؛ فنحن بوجدلير اخذوا ينظرون الى الشيء او الانفعال من خلال الذكاء ؛ ولم تعد الصنعة في ان يخضع برهان قاطع لشكل خارجي ، بل في ان يُستخرج من هذا البرهان شكله الخاص . وهكذا نشهد ، طوال اربعة قرون ، تجربة بطيئة وتقدمية لتحويل العمل الشعري الى الوحدة .

ولكننا نخطئ إذا اعتقدنا ان فكرة القانون الجمالي قد ألغيت؛ ومما لا شك فيه ان مفهوم القاعدة، على الخصوص، قد اعتراه الضعف؛ بيد ان اكثر المشرعين جرأة يفترضون قانوناً، اي علاقة ثابتة بين عناصر الفن. وبدلاً من ان تقوم هذه العلاقات بين مزاج او موضوع وبين شكل للتعبير وصل اليها بالتقليد او فرضته ضرورات عقلية مستقلة، اصبحت اكثر سرية، واكثر تعميقاً، لأنها اكثر غموضاً، واكثر دقة لأنها اكثر خصوصية بكل حالة، ولكنها ليست اقل عجرفة. وتحول المذهب الشعري من الكاثوليكية الى البروتستانتية، البروتستانتية المتحررة، لا الكافرة.

ومها كانت قيمة الأعمال الشعرية، فلا شك ان المذاهب قد احرزت تقدماً كبيراً في اربعة قرون، وانها قد استفادت من مذاهب المعرفة الفلسفية، والأدبية، والفنية، وحتى العلمية. وانتظمت القوانين الشعرية، أكثر فأكثر، في سلك الفنون الأخرى، والعلوم المختلفة، وفي علم النفس بنسوع خاص، واستعاضت عن قواعدها الضيقة الاستقرائية بتطبيق وجهات نظر عامة جداً؛ اضاف الى ذلك ان الموهبة الشعرية كانت قد عزلت عن المواهب الجمالية ووضعت في مصاف أسمى المواهب الانسانية. وبالتأكيد ان رونسار كان قد برأها هذه الدرجة السامية، ولكنه لم يمنحها هذه المرتبة إلا بفعل إيمان. وبالعكس، فإن السرياليين، بعد رامبو، رأوا فيها طريقة فريدة للاستقصاء الذهني، طريقة موازية للعلم، وأحياناً مستندة اليه، وهي تفضله في ايصال عالم الانسان الى الحقيقة.

إن غرض هذا البحث الطويل عن الشعر قد تغير قياسياً. فالمسائل الدقيقة التي كانت تقدمها اللغة، والاسلوب، والأنواع، واللباقات، والتركيب، الخ... قد اختفت شيئاً فشيئاً، وفسح في المجال لمسألة طبيعة الشعر الصعبة. وسمى المشرعون، أكثر فأكثر، الى حصر حقل الشعر الخاص وجوهره، بمعنى ان هذه المسألة هي وحدها المهمة، وانه إذا ما وُجد لها حل وجدت المسائل الأخرى

حلا لها بشكل طبيعي .

أما فيما يتعلق بأنواع النثر ، فقد رأينا قوانين جديدة توضع شيئاً فشيئاً ، دونما عودة إلى أي تقليد ، قوانين تختص بأنواع هي نفسها جديدة : الرواية والنقد مثلاً ، أو الرواع مجددة بكتابتها كالتاريخ .

وإذا ما اعتبرنا علاقات النظرية والممارسة ، رأينا أنه نادراً ما كان الأشخاص أنفسهم مشرعين كباراً وفي الوقت نفسه ممارسين كباراً ، إلا في بعض الأنواع كالتاريخ والنقد ، حيث يجد المشرع نفسه مجبراً إلى حد ما ، على وضع الطريقة الخاصة التي يستعملها ، وعلى تبريرها وضبطها ، إذ أن هذه الطريقة هي عنصر جوهري في عمله الأدبي . كذلك ، فإن أحقاب الخلق الكبير والتقدم الكبير من جهة النظرية (حقبة بلازك - شابلان ، وحقبة ١٦٧٥ - ١٧٣٠ ، وحقبة مدام دي ستال) هي غالباً فقيرة بكبار الفنانين . ويبدو أنه لكي يتمكن التفكير من التطور على مهل ، يجب أن يكون الخلق الذي يمارسه المبدع كذا .
www.library4arab.com/vb
أو على أي حال من التقليد لكي لا نجري أعمال أصيلة فتهدم بدون انقطاع أو تخطئ . بعض نقاط النظريات التي تبني في التجريد . وفي حقبة الأصالة الفنية العظيمة ، والانتاج المتنوع والمتكاثر ، بدا أن النقد يودون الانتظار إلى أن يهدأ الفوران لكي يتفلسفوا على الفن . وبالعكس ، فنذ بداية القرن التاسع عشر ، وخصوصاً في الحقبة الممتدة بين سنتي ١٨٨٠ و ١٩٣٠ ، نرى أن مشرعي الشعر هم أنفسهم ، على الغالب ، شعراء كبار .

وأنه ليمتنع على المبتدئ في أيامنا هذه أن يجد لنفسه دليلاً في حقول الأدب جميعها . ولا شك أن لا يخطر في باله حتى مجرد التفتيش عن هذا الدليل . ولدينا - بالتأكيد - أعمال أدبية عن الشعر ، والرواية ، والمسرح ، والسينما ، غالباً ما تكون عميقة ، ولكن ليس بينها ما يحتوي توجيهات دقيقة جديدة بقيادة خطى المبتدئ . ولا يعني ذلك أن هذه الأشكال الفنية لا تخضع لقوانين كثيرة الدقة ، وخصوصاً الشكلا الأخيران ؛ ولكن يبدو أن على المبتدئ أن يدرسها على

نفسه ، او على الشرعين ، وشفهياً في غالب الأحيان . وإننا ما زلنا ندرك جيداً نظريات أشكال أدبية ، لا قانوناً من النصائح ، تبرره او لا تبرره وجهات نظر عامة . كذلك فإن الناقد عندما يحكم ، فإنه لا يحكم باسم المبادئ ، بل باسم انطباعه المباشر الذي ينيره فوقه ، او بمعارفه التقنية . واذا كان تين Taine قد حاول إسناد التقد إلى قوانين ، فإنه لم يرغب إلا في وضع ملاحظات هي صحيحة

www.library4arab.com/vb

وقد تكون رفعة شأن مفهوم الأصالة التي كان يرثي لها فاليري فيها مضي هي في الأصل ، مناقضة لوضع المذاهب . وقد تكون كذلك غزارة الروائع الأدبية هي التي تسمح لنا اليوم بتعليم مباشر كثير الغنى ، لا يمكن إلا ان يكون مفيداً لاستخراج نظرية تجعلها غزارة الأمثلة باطلة او عديمة الفائدة . وقد يكون اخيراً التنوع الكثير لركة أدبنا ، والناذج التي يقدمها ، هو الذي يجعل النصائح خداعة ، ومثلها القواعد التي تبعد أكثر الأعمال جدارة ملاحظة .

يعتبر التلين المستمر للذوق مضاداً لشرح مذهب دقيق ؟ بين الانواع وتوسيع قواعد فن الكتابة لا يلغيان قواعد اخرى هي أكثر عمقاً بلا ريب ؛ ولكن بمقدار ما هي غير منظورة مباشرة في الروائع الأدبية . ويجب الا ننسب تقصير الشرعين الى حرية الفن المطلقة ، اذ انه ينتج ، على الأرجح ، من مفهوم جديد للأدب وللشعر بنوع خاص . إن الخلق الأدبي بعيد عن ان يصغر شخصية الكاتب في الحقل الضيق الذي يمكن ان يبقى خالياً في تطبيق القواعد ، فيجعل هذه الشخصية مصدراً للقواعد نفسها ، ولجميع صفات العمل الأدبي . وكذلك فإن كل مقياس يختلف ، وكل نموذج يصبح باطلاً ، وكل نظرية تصير عديمة الفائدة . إن أكثر الروايات نجاحاً وسطوعاً (أفكر ببروست Proust) كانت اعمالاً لم تلتبها بها أية نظرية مبنية على أفضل روايات الماضي . وقد يكون تقصير الشرعين ضماناً لتجديد سريع في الأدب ، ولغناء المتزايد .

وإذا لم تكن أية طريقة للأنواع في طريق البناء ، فهذا لا يعني ان البحث
النقدي في الأدب قد انتهى . إنه تاريخي عندما يكون غرضه أعمال الماضي
الأدبية ، فيصبح أمام أعمال اليوم ، أكثر فلسفة ، وجمالاً على الخصوص .
ويعتقد النقاد ان ينابيع الجمال لا توجد في النصائح وفي الطرق ، بل في طبيعة
الفن الصميعة ، وفي قوانينه السرية ، التي يبذلون الجهد للاقترب منها بأكثر
الطرق تنوعاً . ويمكننا ان نتساءل عما إذا كانت الأعمال الأدبية لا تميل الى ان
يكون لها خصوصاً قيمة اثباتية ، وعما إذا كان الفن - والشعر بنوع خاص -
لا يخاطر بأن يكون غرضاً لنفسه .

www.library4arab.com/vb

فهرست

٥١٠

تمهيد

القسم الأول

(١٥٥٠ — ١٦٧٥)

www.library4arab.com/vb

- ٢١ الفصل الثاني - مناهج ما قبل و مناهج ما بعد
- ٣١ الفصل الثالث - معارضة المنهجين : المستقلون ، المتكلمون ، المضحكون
- ٣٨ الفصل الرابع - تكوين المنهج الكلاسيكي
- ٤٤ الفصل الخامس - مبادئ المنهج الكلاسيكي الكبري
- ٦٤ الفصل السادس - نظرية الانواع الأدبية المختلفة
- ٦٤ (أ) الملحة والرواية
- ٦٥ (ب) المأساة والملاحمة
- ٦٨ (ج) الانواع المختلطة : الملاحمة المأسوية والدراما الراعية
- ٦٩ (د) الانواع الصغيرة : الراعية ، الفنائية ، الهجائية
- ٧١ الفصل السابع - المنهج الادبي لكبار المباحرة

القسم الثاني
قديم وجديد
(١٦٧٥ — ١٧٨٩)

ص	
	الفصل الاول - النزاع حول « المدعى المسيحي » ، نزاع الاقدمين والمحدثين
٨٣	الفصل الثاني - نزاع حول الشعر
١٠٨	الفصل الثالث - بحثاً وراء الجمال
١٢٣	الفصل الرابع - نحو مبادئ جديدة
١٢٩	الفصل الخامس - النظريات الدرامية الجديدة
١٤٠	(ب) توسيع الملهاة
١٤٦	ج - الانواع الجديدة
١٥٤	الفصل السادس - نظريات جديدة في الانواع الشعرية
١٦٥	الفصل السابع - نظريات انواع النثر

القسم الثالث
النظرية الرومانسية
(١٨٠٠ — ١٨٥٠)

١٧٩	الفصل الاول - في سبيل علم جمال منفتح : مدام دي ستال
١٩٢	الفصل الثاني - شاتوبريان يحدد مفهوم الفن
١٩٧	الفصل الثالث - المخطوط الاول لمنصب رومانسي
٢٠٦	(ا) قبل سنة ١٨٢٧ - إصلاح المأساة
٢١٣	(ب) بعد سنة ١٨٢٧ - نظرية الدراما الرومانسية

٢١٩	التاريخ ، النقد	الفصل الرابع - النظريات الرومانسية لانواع النثر : الرواية ،
-----	---------------------------	---

القسم الرابع

الواقعية ، الرمزية ، السريالية

(١٨٥٠ — ١٩٣٠)

٢٣٦	الفصل الاول - نظرات الواقعية والطبيعية
٢٥٧	الفصل الثاني - الفن للفن والبرنامسية
٢٦٦	الفصل الثالث - بودلير مشرع الفن
٢٧٤	الفصل الرابع - النظريات الرمزية

٢٨٩

www.library4arab.com/vb

٣٢٠	الخاتمة
-----	-------------------

PHILIPPE VAN TIEGHEM

**LES GRANDES
DOCTRINES LITTÉRAIRES
EN FRANCE**

www.library4arab.com/vb

Texte traduit en arabe

par

Farid ANTONIOS

EDITIONS OUEIDAT
Beyrouth - Paris

www.library4arab.com/vb

زدنيب علما

- اداب الهند / لويس رونو (١٦٦)
- الاتجاهات الأدبية الحديثة / ألبيريس (١٥٥)
- الأدب الألماني / جوزف فرنسوا انجيلوز (١١١)
- الأدب الأمريكي / جاك فرديناند كاهن (١٥٢)
- الأدب السوفياتي / آلان بريشاك (١٥٩)
- الأدب الصيني / أوديل كالتنمارك (١٧٤)
- الأدب الايطالي / بول آريغي (١٣٠)
- الأدب الرمزي / هنري بير (٢٧)

www.library4arab.com/vb

- الأدب المقارن / ماريوس فرنسوا غويار (١٠)
- الأدب اليوناني / فرنان رويير (١٩٤)
- أدباء من الشرق والغرب / الدكتور عيسى الناعوري (٦)
- الأسطورة / ك. ك. راثفين (١٠٣)
- بحوث في الرواية الجديدة / ميشال بوتور (٢٠٢)
- الدراما والدرامية / س. و. داوسن (١٤٩)
- دستويفسكي / اندريه جيد (١٧)
- دفاعاً عن الأدب / كلود روى (١٠٠)
- الرواية البوليسية / بيار بولو وتوماس نرسجك (١٣٦)
- روسو / اندريه كريسون (٢٦)